

## Werk

**Titel:** Spätgothische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: war der Hausbuchmeister in Jer...

**Ort:** Berlin

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141513\\_0029-0030|log8](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141513_0029-0030|log8)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Shakespeare's und Bulthaupt's „Timon“.

Von

**Hermann Conrad.**

---

Wer durch langjähriges, nicht bloß ästhetisches Studium sich eine tiefere Kenntniß Shakespeare's erworben hat, der muß erkennen, daß das in allen Ausgaben vertretene Drama Timon in der Gestalt, die es trägt, ebenso wenig von unserem großen Dichter herkommen kann wie Titus Andronikus, Perikles oder die beiden ersten Theile von Heinrich VI. Gegen eine Original-Arbeit Shakespeare's spricht im Timon geradezu Alles, mit alleiniger Ausnahme der Idee, daß man durch allzu große Menschenliebe zum Menschenhaß gelangen könne, die ihn, wie jenen größten Komödiendichter der modernen Zeit, angezogen haben mag.

Ihre Gestaltung, wie sie uns im Timon vorliegt, kann nicht ausschließlich von Shakespeare herrühren. In Molière's «Misanthrope» giebt es Stellen, wo die Gutmüthigkeit des Alceste über das Erlaubte hinauszugehen scheint und wir nahe daran sind, aus dem Mitleid in den Spott zu fallen; aber das Mitleid siegt schließlich doch über den Spott. Dem sogenannten Shakespeare'schen Timon gegenüber kann Mitleid überhaupt nicht aufkommen: er ist bei all seiner edlen und edel ausgedrückten Gesinnung — die, nebenbei bemerkt, Shakespeare'sche Retouche ist — thatsächlich ein sinnloser Verschwender, der weder die Person, der, noch den Gegenstand, den er schenkt, ansieht; und wenn in den beiden letzten Akten nicht eine gewaltigere Hand die Schwächen unserer armen Menschlichkeit durch seinen Mund geißelte, so würde uns der Menschenhasser durch eigenes Verschulden ebenso thöricht vorkommen, wie der urtheillose Menschenfreund. Ein wirklicher Shakespeare'scher Timon wäre — ja, wer kann sagen, was er geworden wäre? — jedenfalls eine unsrer ganzen

Liebe, unsres tiefsten Mitleides würdige Gestalt, die vielleicht über das furchtbare Leid, das undankbare Menschen ihr anthun, durch die eigene sittliche Kraft sich erhoben und siegreich aus dem Leben gegangen wäre.

Daß die Handlung nicht einheitlich ist, ist nicht un-Shakespearisch. Shakespeare weiß aber seine Parallel- oder Kontrast-Handlungen, seine Episoden mit der Haupthandlung zu verknüpfen, er weiß auch, eben durch die Art der Verknüpfung, im Leser ein verhältnißmäßig starkes Interesse für sie zu erwecken. Für die Alcibiades-Handlung scheint sich der betreffende Verfasser jedoch selbst gar nicht erwärmt zu haben; ja es sieht so aus, als ob er sie mit dem überlieferten Stoffe in sein Drama mechanisch hinübergenommen und ihre Bedeutung als Kontrast-Handlung nicht recht erkannt habe: wenigstens ist das Tertium comparationis der beiden Handlungen, der Undank der Athener, kaum merklich herausgearbeitet. Von einer Verknüpfung der Scenen ist im letzten Theile kaum die Rede; sie werden wie zufällig neben einander gestellt und könnten, von dem Schlusse abgesehen, ebenso gut eine ganz andere Reihenfolge haben.

Die Charakteristik der Nebenfiguren weist, wie die des Helden, überall, wo die Arbeit Shakespeares nicht offen zu Tage liegt, auf einen unfähigen Dichter. Typisch für die ursprüngliche und die retouchierte Charakteristik Shakespeares ist die Figur des Apemantus. Das Original hat aus dem Philosophen nur eine komische Figur zu machen gewußt, welche durch ihre unmotivierten Grobheiten und unfläthigen Schimpfereien das Publikum amüsiert und in einer Scene geradezu den Narren spielt; sobald Shakespeare Hand an ihn legt, wird er zum ernststen Denker, erhebt sich zum Mentor Timon's.

Daß die Formgebung gewisser Partien nach Sprache und Vers<sup>1)</sup> von Shakespeare herrühren sollte, ist für jeden Kenner des Dichters ausgeschlossen. Außerhalb dieser Stellen aber erkennen wir anstatt des steifen Stiles, des trivialen und stupiden Ausdrucks des Vorgängers die gedankenkräftige Sprache Shakespeare's mit ihrer feinen Gefühls-Abtönung, und anstatt des klappernden oder hinkenden Versleins des kleinen, den freiwogenden Rhythmus des großen Dichters, den mächtigen germanischen Vers in seiner höchsten Entwicklung, der, das

<sup>1)</sup> Ich glaube, daß die Herausgeber (~~von der 1. Folio an gerechnet~~) manche Stellen als versifizierte ansehen, die thatsächlich Prosa sind. Auch der gesetzlose vor-Shakespearische Blankvers zeigt sich niemals in so verwahrlostem Zustande, wie wir ihn in manchen Scenen des Timon antreffen. Weshalb sollte nicht der ungeschickte ältere Dichter zwischen Vers und Prosa abgewechselt haben?

Joch des antiken Klingklangs lächelnd abschüttelnd und nur den Regungen der Dichterseele gehorchend, seine überwältigenden Triumphe feiert in *Hamlet* und in *Macbeth*.

Die Mängel der Form erklären sich indessen nicht bloß aus der Unkraft des Originaldichters. Die Verstümmelungen der Verse und der Sätze könnten uns auf den Gedanken bringen, daß dem Drucker der Folio, in der das Drama zum ersten Male erschien, alte unleserlich gewordene und beschädigte Rollen-Manuskripte mit den neueren Blättern der Shakespeare'schen Aufbesserung untermischt, vorgelegen hätten. Und danach kommen wir auf die Frage der Entstehung dieser wunderbar zwiespältigen Dichtung, die zu einem Theile ganz sicher von Shakespeare, zum anderen sicher von ihm nicht herrührt.

Diese Frage ist im Prinzip zuerst von dem Engländer Knight in seiner *Pictorial Edition* (1838) und dann übereinstimmend mit ihm von Delius im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft von 1867 gelöst worden. Beide nehmen an, daß ein älteres Drama *Timon* von heute unbekanntem Verfasser existiert habe, das von Shakespeare für seine Bühne nicht bearbeitet, sondern überarbeitet worden sei. Weshalb er das gethan, können wir nur vermuthen. Wahrscheinlich war der Stoff ein beliebter; wir besitzen aus jener Zeit noch ein Drama *Timon*<sup>1)</sup>, das mit dem Shakespeare'schen eben nur die Umrisse des Stoffes gemein hat. Und da das Originalwerk offenbar eine sehr mangelhafte Arbeit war, so mußte es für das vornehme Globe-Theater aufgefrischt werden. Verrichtete Shakespeare seine Arbeit, wie wahrscheinlich, in dem ersten Lustrum des 17. Jahrhunderts, so würde noch ein persönliches Motiv vorliegen in der vorübergehenden Seelenverfinsterung des Dichters, veranlaßt durch furchtbare, von uns höchstens zu ahnende Vorgänge<sup>2)</sup>, die ihn zu

---

1) 1842 von Alexander Dyce herausgegeben.

2) Graf Robert Essex war ein Freund und Protektor Shakespeares. Ich habe die Hypothese zu begründen gesucht, daß er der überschwenglich gepriesene, jugendlich schöne Freund der Sonette war (vergl. «Die Sonett-Periode in Shakespeares Leben», Jahrbuch von 1883). K. Elze hat sehr wahrscheinlieh gemacht, daß der Sommernachtstraum zur Feier von Essex' Hochzeit geschrieben wurde. Essex ist der einzige zeitgenössische Held, den Shakespeare in *Heinrich V.* preisend erwähnt, wie er auch die letzten Worte, die Essex vor seiner Hinrichtung gesprochen, dem Herzog von Buckingham in *Heinrich VIII.* in den Mund legt. Wenn dieser herrlichste Mensch der englischen Renaissance Shakespeare's Freund war, so sind die Intriguen gegen ihn, der Verrath seiner besten Freunde und seine ruchlose Hinrichtung durch die *good Queen Bess* im Jahre 1601 eine hinlängliche Erklärung des Shakespeare'schen Pessimismus.

dem misanthropischen Stoffe hinzogen und veranlaßten, vor Allem das Bild des Helden durch seine Kunst zu erneuern und veredeln.

Man muß nämlich die Annahme durchaus zurückweisen, als ob eine Shakespeare'sche Bearbeitung eines älteren Timon vorläge, ähnlich seinen Bearbeitungen einer älteren Bezähmten Widerspenstigen, eines älteren König Johann. Er hat nur die Theile neu bearbeitet, die ihm am Herzen lagen, und das waren diejenigen, die mit dem Schicksale Timon's zusammenhingen; die anderen hat er in ihrer alten unvollkommenen Gestalt gelassen, wie sie waren; daher der lächerliche Gegensatz in der Darstellung der Alcibiades- und der Timon-Handlung. Für die Entscheidung der Frage, warum er das gethan, fehlt uns heute jegliches Material. Vielleicht ist diese halbe Arbeit Shakespeare's zurückzuführen auf die naheliegende Erkenntniß, daß der Stoff der Timon-Legende, wie er sich nun einmal herausgebildet hatte, für eine wirksame tragische Behandlung überhaupt nicht geeignet war. Vielleicht reizte ihn in seiner damaligen Stimmung eben nur das Gemälde der menschlichen Heuchelei und Undankbarkeit und des Hasses, den jene in edlen Naturen erzeugen.

Zum Theil wegen der mangelnden Tragik des Stoffes, zum Theil wegen der ungeheuren Verschiedenheit der Arbeit in den einzelnen Theilen gehört Timon zu denjenigen Dramen Shakespeare's, die nicht aufgeführt werden<sup>1)</sup> und dem größeren gebildeten Publikum so gut wie unbekannt sind.

Um so erfreulicher ist es, wenn ein Dichter den Muth zeigt, eine bühhngerechte Bearbeitung des Timon herzustellen, damit die Shakespeare'schen Perlen, die aus dem Wust eines älteren, unfähigen Machwerkes herausglänzen, der Welt nicht verloren gehn. Dieser Mann ist Bulthaupt, der geschickte Ausführer des Schiller'schen Entwurfes der «Malteser».

In der kurzen Vorbemerkung gesteht er, daß er große selbständige Aenderungen an der Gestalt der Handlung vorgenommen habe, da «das Ganze ein hohles thönerne Gebild, von ungeschickter, fast kindlicher Hand errichtet», sei; andererseits sei es ihm als Pflicht erschienen, einige unerreichbar herrliche Theile des Originals in seine Umdichtung aufzunehmen. Freilich, fügt er hinzu, hätte er nicht

---

<sup>1)</sup> Nach den regelmäßigen statistischen Nachweisungen über deutsche Shakespeare-Aufführungen, welche das Jahrbuch bringt, wurde *Der Kaufmann von Venedig*, eins der beliebteren Dramen, vom 1. Juli 1876 bis Ende 1892 1036 mal, *Timon* nicht einmal aufgeführt.

gewagt, so entschlossen an dem Grundwerke zu rühren, «wenn nicht zweifellos der britische Riese an dem Werk nur geringen Antheil hätte.»

«Zweifellos» ist ein starkes Wort. Wie will Bulhaupt den geringen Antheil Shakespeare's am Timon feststellen, und zwar im einzelnen feststellen? Denn er will doch gerade die Theile Shakespeare'schen Ursprunges beibehalten, und er hat ja seine bedeutenden Aenderungen der Handlung nur unter der Voraussetzung vorgenommen, daß das Geänderte und Ausgemerzte aus der Mache eines unbedeutenden Dichters stamme. — Bulhaupt ist als Dichter und Aesthetiker ein feiner Kenner der Shakespeare'schen Kunst; aber um zu entscheiden, welche Theile von Shakespeare herrühren, welche nicht, dazu genügt ästhetisches Urtheil allein nicht; dazu gehört vor Allem philologisches Urtheil. Nun liegt es an sich nicht nahe, einem Dichter und Aesthetiker eine philologische Kenntniß Shakespeare's zuzumuthen; nach seiner Behauptung aber, daß Shakespeare nur einen geringen Antheil am Timon habe, scheint mir die Möglichkeit ganz ausgeschlossen. Die festeste Ueberzeugung Bulhaupt's, daß diese Stelle von Shakespeare herrühren muß, jene nicht von ihm herrühren kann, ist objektiv von geringem Werthe, sobald sie in Widerspruch tritt mit der Ueberzeugung des tiefen philologischen Kenners Delius. Wenn man einmal zu glauben genöthigt ist, wer sollte Bulhaupt eher glauben als Delius? — Delius hat sich durch ein lebenslanges Studium des originalen Shakespeare ein mehr oder weniger sicheres Gefühl für seine Sprache und Verskunst erworben; Bulhaupt schwerlich. Und Delius erkennt so viele Stücke als Shakespeare's Eigenthum an, daß man von einem «zweifellos nur geringen Antheil» des Dichters nicht sprechen kann.

Der Ausspruch Bulhaupt's wird noch bedenklicher, wenn wir die Ansichten anderer gründlicher Kenner Shakespeare's nebeneinander stellen. Da ergiebt sich nun die merkwürdige Erscheinung, daß die ästhetischen Forscher, Coleridge, A. W. Schlegel, Gervinus, Ulrici, Kreyßig<sup>1)</sup>, den ganzen Timon als ein Produkt

---

<sup>1)</sup> W. Wendtlandt unternimmt es, im 23. Bande des Jahrbuches, auf rein ästhetischer Grundlage nachzuweisen, daß jedes Wort im Timon, so wie wir ihn besitzen, von Shakespeare selbst geschrieben sei; freilich müßten wir das Ganze als eine Kladder betrachten, der die Ausarbeitung noch folgen sollte. Einen Beweis, daß die bekannte Behauptung der Freunde und ersten Herausgeber des Dichters, Shakespeare habe nie in seinen Manuskripten etwas ausgestrichen, falsch sei, hat Wendtlandt

Shakespeare's betrachten und die offenkundigen Mängel der Redaktion aus verschiedenen Gründen, die uns hier nicht interessieren, erklären; die philologischen jedoch, Knight, Delius, Elze, Fleay<sup>1)</sup> unserem Dichter einen bedeutenden Antheil zuweisen, die schwachen, fehlerhaften Partien aber auf die Arbeit eines untergeordneten Geistes zurückführen. Danach würde also Bulthaupt mit seiner Ansicht den gewiegtesten Kennern Shakespeare's allein gegenüberstehn.

Wie wenig übrigens Bulthaupt berechtigt war, nach einem Ueberschlag der Eindrücke, welche die Lektüre Timon's in ihm zurückgelassen, jenes Urtheil abzugeben; wie schwer es ist, Shakespeare's Eigenthum aus dem eines anderen Dichters herauszuerkennen, das beweist die Thatsache, daß drei philologische Forscher, Knight, Delius, Fleay, in ihrem Bestreben, den Betrag von Shakespeare's Arbeit in seinen einzelnen Posten festzustellen, zu vielfach abweichenden Resultaten gelangt sind. Und das ist nicht wunderbar: das ausgebildetste Sprach- und Versgefühl ist immer nur ein Gefühl, dessen Urtheile meist nicht beweisfähig, also wissenschaftlich unsicher sind. Dieses Gefühl hat streng philologische Forscher zu den abweichendsten Altersbestimmungen für die einzelnen Dramen geführt, so abweichend, daß der eine z. B. Ende gut, Alles gut zweifellos ein jugendliches Machwerk nennt, der andere es ebenso zweifellos der spätesten Periode des Shakespeare'schen Schaffens zuweist. Wenn solche Urtheils-Divergenzen bei ganzen Dramen vorkommen, wie viel größer muß die Unsicherheit werden, wenn das Gefühl entscheiden soll, ob gewisse Scenen, Scenentheile, Reden von Shakespeare sind oder nicht. Freilich ist ja auch unter den Philologen der Grad der Verlässlichkeit ein verschiedenartiger: von den obengenannten drei Forschern ist Delius der bedächtigste, der strengste Kritiker, der Shakespeare den relativ geringsten Antheil an der Arbeit des Timon zuweist. Und durch seine Bedächtigkeit und Strenge hat er wenigstens so viel erreicht, daß kaum ein Kenner versuchen wird, von den größeren Stücken,

---

nicht erbracht. Das aber kann ihm jeder leidliche Kenner des Dichters mit apodiktischer Gewißheit versichern, daß es hundert Stellen im Timon giebt, die Shakespeare auch in einer Klasse nicht hätte schreiben können. Auf diese ganz hoffnungslose Arbeit ist übrigens ebenso viel Geist wie Sophistik verwandt worden.

<sup>1)</sup> Fleay ist übrigens der Ansicht, daß nicht Shakespeare ein unbedeutendes fremdes Werk überarbeitet, sondern ein unfähiger Dichter einen nicht ganz erhaltenen Shakespeare'schen Timon ergänzt habe. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Hypothese hier nachzuweisen, würde zu weit führen.

die er als Shakespeare's Eigenthum bezeichnet, irgend eins als un-Shakespeare'sch nachzuweisen. Ob aber nicht mehr von Shakespeare herrührt, als er ihm zuweist, das bleibt eine offene Frage. Volle Gewißheit kann man hier nie erlangen. Wohl aber bin ich überzeugt, daß man einen der Wahrheit näher liegenden Punkt als bisher erreichen kann auf einem Wege, der, abgesehen von meiner eigenen Exploration, von der Shakespeare-Forschung bisher, soviel ich weiß, nicht beschrritten worden ist.

Wer Shakespeare nicht bloß um des ästhetischen Genusses willen liest, sondern Gedanken- und Gefühls-Ausdruck, das Wort, aufmerksam beobachtet, der findet eine große Masse der Wiederholungen von neugeprägten Wörtern, von Bildern und Vergleichen, von Gedanken und Empfindungen nach Inhalt und Ausdruck, ja, von ganzen Gedankenreihen. Das ist vom heutigen Standpunkte aus eine auffällige Erscheinung: ein heutiger Dichter würde es unter allen Umständen vermeiden, sich bewußt zu wiederholen. Shakespeare und seine Zeitgenossen machten von der dichterischen Originalität kein großes Aufhebens. Wie sie alles beliebige Fremde, Stoffe und ihre Gestaltung im Ganzen sowohl, wie schöne Einzelheiten der letzteren, an sich rissen und durch Umprägung ihren Besitz-Stempel darauf drückten,<sup>1)</sup> so hielten sie es auch für erlaubt, die selbst gefundenen Ausdrücke und Bilder, Gedanken und Empfindungen, wo sich die Gelegenheit bot, zu wiederholen. Ich brauche für diese merkwürdige Erscheinung gar nicht an den Glauben der Leser zu appellieren; ich verweise sie vielmehr auf den von mir geführten Beweis: in der oben genannten Arbeit über Shakespeare's Sonette konnte ich für die überwiegend größere Zahl derselben (ca. 120) nachweisen, daß sie in den ersten Neunzigern des 16. Jahrhunderts geschrieben sein mußten, vermittelt einer Masse von etwa 350 Parallelismen in den Jugenddramen, die bis zur Wiederholung von ganzen Gedankenreihen der Sonette, einmal sogar eines ganzen Sonettes gingen. Ein Fünftel der Sonette mußte nach den ca. 90 Parallelstellen, wo-

---

<sup>1)</sup> Dieselben dramatischen Stoffe, wie Timon, Julius Cäsar, König Johann, wurden von verschiedenen Dichtern bearbeitet. Gewisse Sonette Petrarca's finden wir in allen bekannteren englischen Sonettisten jener Zeit wieder. (Vergleiche die Abhandlung des Jahrbuchs XVII: «Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel als Lyriker?» Desgl. die literarhistorischen Studien zu Shakespeare's Sonetten im 59.—62. Bande von Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen.)



runter sich wieder die Wiederholung eines ganzen Sonettes<sup>1)</sup> befand, in den Jahren vor und nach 1600 gedichtet sein. Diese merkwürdige Erscheinung der häufigen Wiederholungen, die mitunter in den jugendlichen Dichtungen dutzendweise<sup>2)</sup> auftreten, meiner Ansicht nach das beste Kriterium für die Chronologie der Shakespeare'schen Dramen,<sup>3)</sup> gewährt uns die Möglichkeit, in den meisten Fällen festzustellen, ob ein größerer Passus von Titus Andronikus, von Heinrich VI., von Perikles oder von Timon, von Shakespeare herrührt. Eine absolute Sicherheit gewährt dieser Weg auch nicht; denn selbstverständlich giebt es Scenentheile und ganze Szenen, die von Shakespeare verfaßt sind, für welche sich aber dennoch keine Parallelismen in anderen seiner Dichtungen auffinden lassen. Eine absolute Sicherheit wird in dieser Frage niemals zu erlangen sein. Wir werden aber auf diesem Wege nachzuweisen im Stande sein, daß eine Reihe von Stücken, die Delius für nicht-Shakespeare'sch hielt, thatsächlich sein Eigenthum sind.

Um nun zu Bulthaupt's Timon zurückzukommen, so hatte er zwei Möglichkeiten, ein Drama Timon zu verfassen: entweder mußte er ein ganz neues Stück schreiben, oder Shakespeare's Drama neu bearbeiten. Im ersteren Falle ging ihn Shakespeare's Arbeit nichts an; stützte er sich aber auf sie, wie er es gethan, so mußte er Shakespeare's Eigenthum, soweit es irgend angängig war, respektieren und nur die Arbeit des älteren Dichters ersetzen. Um das zu können, mußte er durch eigenes Studium zu erkennen suchen, was Shakespeare vom Timon gehörte. Jedenfalls wird der Werth seiner Arbeit wesentlich davon abhängen, in wie weit er Shakespeare's Arbeit erkannt und bewahrt hat. Am allerwenigsten war ihm gestattet, ein neues Drama Timon zu schreiben und es mit schönen und langen Citaten aus Shakespeare zu schmücken: Shakespeare's Arbeit ist zu gut dazu, um einer geringeren Dichtung als Ornamentik zu dienen.

---

<sup>1)</sup> Das 66. Sonett ist die Original-Arbeit zu dem berühmten Monologe: *To be or not to be*.

<sup>2)</sup> So wunderbar das klingt, die genannten Arbeiten zeigen die Wahrheit der Behauptung.

<sup>3)</sup> In der «Hamlet-Periode in Shakespeare's Leben» (Herrig's Archiv, Bd. 73—75) wird auf diesem Wege die Abfassungszeit von *Wie es Euch gefällt*, *Viel Lärm um Nichts*, *Julius Cäsar* und *Hamlet* festgestellt und nachgewiesen, daß *Troilus und Cressida* aus zwei zu verschiedenen Zeiten geschriebenen Theilen besteht. Das Gleiche geschieht für *Was Ihr wollt* in meiner Ausgabe des englischen Originals.

Wir werden also Bulthaupt's Arbeit in ihrem Verhältniß zu Shakespeare's Timon prüfen; und zum Zwecke dieser Prüfung wird es erforderlich sein, Shakespeare's Eigenthum festzustellen.

---

Die große erste Scene des ersten Actes, in welcher Timon als von aller Welt, von Dichtern und Malern, Senatoren und Kaufleuten, umworben und Freunden und Dienern wohlthuend dargestellt wird, trägt fast durchweg Shakespeare'sches Gepräge. Wenn Delius von dem Zeitpunkte an, wo Timon die auf ihn vorbereitenden Lobreden seiner Verehrer mit seinem Erscheinen unterbricht, die Hand des Vorgängers entdeckt und von dem Auftreten des Apemantus ab nur sie allein erkennen kann, so muß ich dem entgegen, daß charakteristische Merkmale Shakespeare'schen Stiles sich in der ganzen Scene finden, vereinzelt nur in den prosaischen Reden, deren Mittelpunkt nicht der Philosoph, sondern der Clown Apemantus ist. Der obscöne Scherz in der Mitte dieses Gespräches z. B. kann von Shakespeare stammen:

*Timon.* Willst du von mir ein Mittagessen haben, Apemantus.  
*Apemantus.* Nein, ich fresse keine Lords.  
*Timon.* Thätest du's, so würdest du Ladys böse machen.  
*Apemantus.* Oh, die fressen Lords und kommen so zu dicken Bäuchen.<sup>1)</sup>  
*Timon.* Das ist eine schlüpfrige Auffassung (apprehension).  
*Apemantus.* Wenn du es fassest, nimm es für deine Mühe.

Desgleichen der Schluß des Gespräches:

*Apemantus.* Bist du nicht ein Kaufmann?  
*Kaufmann.* Ja, Apemantus.  
*Apemantus.* Der Handel möge dich zu Grunde richten, wenn die Götter es nicht thun.  
*Kaufmann.* Wenn der Handel es thut, thun es die Götter.  
*Apemantus.* Der Handel ist dein Gott, und dein Gott richte dich zu Grunde.

Ueberhaupt läßt sich behaupten, daß Shakespeare's Hand wenig zu merken ist überall, wo Apemantus den Narren spielt. Die eine versifizierte Stelle, wo er als Philosoph oder als ernster Mann auftritt, die Scene im vierten Akt, in welcher er Timon in der Einöde aufsucht, ist von Shakespeare, während die thörichten Schimpfereien in Prosa, welche den Abschluß dieses Gespräches bilden, von Shakespeare's Hand nichts merken lassen.

---

<sup>1)</sup> Derselbe obscöne Gebrauch von «essen» findet sich in Perikles (I, 1, 130).

Sobald Apemantus anfängt, verständig und auch hier in Versen zu reden, zeigen sich sofort Merkmale Shakespeare'scher Diktion; so gebraucht er hier (I, 1, 257), wie an anderen Stellen, das Konkretum «geschmeidige (Knie-)Gelenke»<sup>1)</sup> für das Abstraktum «Kriecherei, Streberei.» Dieselben Merkmale zeigen die übrigen ganz oder zum Theil von Delius für unecht gehaltenen Partien: das Gespräch Timon's mit seinen Verehrern bis zum Auftreten des Apemantus<sup>2)</sup>, die wenigen Worte, die zwischen Timon und Alcibiades gewechselt werden<sup>3)</sup> (zwischen denen auch die oben berührten Worte des Apemantus stehen), und — mit Ueberspringung der prosaischen Neckereien zwischen Timon und zwei Lords nach dem Abgange aller Uebrigen — die versifizierten Reden zwischen den beiden Lords nach dem Abgange des Apemantus<sup>4)</sup>. Ich freue mich, konstatieren zu können, daß ich unabhängig von Knight und Fleay, deren Ansichten ich erst nach Vollendung meiner Untersuchung kennen gelernt, genau zu deren in diesem Falle übereinstimmenden Resultate gelangt bin.

---

<sup>1)</sup> Englisch: *supple joint* oder *supple knee*. Richard II., I, 4, 33; Troilus und Cressida, II, 3, 113; III, 3, 48; Der Sturm, III, 3, 107.

<sup>2)</sup> Gebrauch von *strait* (eng) im Sinne von «genau, streng»: Timon I, 1, 96; Maß für Maß II, 1, 19; 1. Heinrich IV. IV, 3, 79; 2. Heinrich VI. III, 2, 258. — *Period* im Sinne von «ein Ende machen» (I, 1, 99) erkennt Delius selbst als eine Shakespeare'sche Bildung an. — *Feather* (Feder) im Sinne von «Art, Gattung» (vergl. *birds of one feather*, Vögel von gleichem Gefieder) findet sich hier (I, 1, 100) und Verlorene Liebesmühe IV, 1, 96. — «Den Teller halten» als Charakteristikum der Diener-Stellung kommt hier (I, 1, 120) und Verlorene Liebesmühe V, 2, 477 vor; im letzteren Drama nennt Shakespeare den Diener einen «Teller-Ritter» (V, 2, 464). — Für die Stelle:

Denn seit Ehrlosigkeit des Menschen Kern  
Verfälscht, ist er bloß Außenseite (I, 1, 158)

vergleiche man im Kaufmann von Venedig die Rede Bassanio's (III, 2, 72. 89). — Mit den Gegensätzen *praise* und *dispraise* (Lob — Tadel, hohe — geringe Schätzung) spielt Shakespeare, wie hier (I, 1, 165), wiederholt (Die beiden Veroneser III, 2, 54; IV, 4, 107; 1. Heinrich IV. V, 2, 60).

<sup>3)</sup> Das Verbum *feed* (füttern, essen) braucht Shakespeare mit Vorliebe für «schwelgen mit den Augen»; die Leute «füttern ihre Augen mit einem Anblick», oder einfach sie «futtern an einem Anblick»: hier (I, 1, 162); Venus und Adonis 399. 548. 822. 1104; Wie es Euch gefällt III, 4, 60; Ende gut, Alles gut I, 1, 236; Othello II, 1, 228. — In derselben Verwendung finden wir *feast* (schmausen): hier (I, 2, 133) und Sonette 47, 5; 75, 9.

<sup>4)</sup> Dem *very heart of kindness* (dem wahren Herzen der Freundlichkeit d. h. der äußersten Freundlichkeit) I, 1, 288 entspricht ein «Herz der Hoffnung» (Coriolan I, 6, 55) und ein «Herz des Verlustes» (Antonius und Cleopatra IV, 12, 29).

Während die erste Scene eine wenn nicht von Handlung belebte, so doch von einem edlen Gedanken- und Gefühlsleben getragene, glänzende Exposition der Lebensverhältnisse Timon's giebt, und in ihr ganz auffallend die weise, planmäßige Hand Shakespeare's hervortritt in den Worten des Dichters, mit denen er Timon's zu erwartendes Schicksal im voraus abschattet, fällt die zweite Scene des ersten Actes als dramaturgisches Ganzes und im Einzelnen unendlich von ihr ab. Inhaltlich haben wir eine reine Parallel-Scene zu der ersten vor uns: wir sehen die beste Gesellschaft von Athen bei Timon zu einem Mittagmahle versammelt, das durch die cynischen und boshaften Reden des Apemantus gewürzt wird; der Glanz des Hauses wird manifestiert durch die zum Nachtschisch eintretende Gesellschaft von Tänzerinnen, welche ungerufen Timon's Bankett mit einer Maske verherrlichen; dann, erfüllt von den angenehmen und erhebenden Eindrücken des Festes, zeigt sich der edle Wirth in einer wahrhaft verschwenderischen Gebelaune. Die Handlung aber rückt nicht einen Schritt vorwärts, oder vielmehr denkt noch immer nicht daran zu beginnen. Träte nicht zuletzt der Haushofmeister Flavius auf, der uns von der Leerheit der Kasse Timon's berichtet, so würde diese Scene nicht einen einzigen neuen Zug zu dem Gemälde der ersten hinzufügen. Shakespeare hätte zwei solche ausgedehnte Parallelszenen, in denen die Handlung stagniert, am Anfange eines Dramas sicher nicht geschaffen; hätte er der Stärke des Eindruckes wegen eine zweimalige Macht- und Pracht-Entfaltung Timon's für nöthig gehalten, so hätte er die zwei Scenen besser variiert und in der zweiten durch eine kräftig einsetzende Handlung unsere Spannung erweckt. Daß also diese beiden Scenen von Shakespeare herrühren sollten, ist rein kompositionell betrachtet eine Unmöglichkeit.

Fragt man nun, weshalb denn Shakespeare, wenn er einmal das Drama neu bearbeitete, diese Scene in ihrer langweiligen Bedeutungslosigkeit stehn ließ, so ist die Antwort: er hatte eben nichts weiter als Bühnenbearbeitung eines älteren Stückes vor, wie bei Heinrich VI. und bei der bezähmten Widerspenstigen, d. h. eine «Aufmunterung» des Textes im Hinblick auf einen erhöhten Bühneneffekt. Wie in der bezähmten Widerspenstigen, deren Original vorhanden ist, ließ er das Gefüge der Handlung auch hier intakt. Hätte er einen Theil der Handlung geändert, so hätten auch andere Theile in dem ineinandergreifenden Organismus, welchen man die Handlung eines Dramas nennt, geändert werden müssen. So

viel Interesse aber hatte der Dichter an dem alten Timon offenbar nicht, um ihn einer Umarbeitung von Grund aus, die einer Neuschöpfung gleichgekommen wäre, zu unterwerfen. Wie hätte er es auch haben können? Sollte er weniger als wir eingesehen haben, daß die Timon-Fabel, wie sie nun einmal vorlag, weder den Stoff zu einer reichen, spannenden Handlung noch zu einer wirksamen Tragödie enthielt? — So hat er denn diese Scene als solche beibehalten, weil er die Handlung nicht ändern wollte und andererseits, bei der Dürftigkeit der letzteren, sie nicht auslassen konnte.

Auch im Einzelnen ist Shakespeare's Hand wenig erkennbar. Sicher von ihm ist der Anfang der Scene, wo der plötzlich reich gewordene Ventidius das von Timon geliehene Geld mit Zinsen wiedergeben will, aber von diesem in seiner Großmuth zurückgewiesen wird. In diesen wenigen Versen sind zwei deutliche Parallelismen zu anderen Shakespeare'schen Arbeiten<sup>1)</sup>. Nicht von Shakespeare scheint mir das folgende meist in Prosa geschriebene Gespräch mit Apemantus zu sein, bis zu der die Maske einleitenden Rede Cupido's (einschließlich); wenigstens ist mir hier weder im Gedanken noch in der Form etwas direkt auf Shakespeare Hinweisendes aufgefallen. In dem Rest der Scene glaube ich Shakespeare's Hand in einzelnen Reden, Wendungen und Wortspielen zu erkennen; von Parallelismen finde ich nur zwei unbedeutende im Ausdruck, auf die kein großes Gewicht zu legen ist. Shakespeare's Eigenthum wird sich hier also schwer feststellen lassen, und mit Ausnahme der ersten 22 Verse werden wir die Scene im Wesentlichen als von dem Vorgänger herrührend betrachten müssen. — Delius' und mit ihm Knight's und Fleay's Behauptung, daß Shakespeare keinen Theil an diesem Machwerk habe, halte ich nicht für richtig.

---

Bulthaupt beginnt das Drama mit einer Scene zwischen der Haushälterin Lesbia und Klytia — Timon's Tochter. Ja, er giebt

---

<sup>1)</sup> So finden wir hier den Gedanken, daß Förmlichkeit (*ceremony*) im Verkehr erfunden wurde, um die Herzenskälte zu verstecken (I, 2, 15), und im Cäsar, daß erkaltende Freundschaft sich zuerst in der Förmlichkeit des Benehmens kundthut (IV, 2, 21). — Das Sprichwort: *Confess and be hanged* (Bekenne und laß dich hängen) — I, 2, 22 — verwendet Shakespeare auch im Kaufmann von Venedig (III, 2, 35) und im Othello (IV, 1, 38). — Wie Ventidius mit Bezug auf seinen eben verstorbenen Vater sagt, daß die Götter ihn «zum Frieden gerufen haben» (I, 2, 3), so hat Macbeth den Duncan «zum Frieden gesandt» (III, 2, 20).

Timon eine Tochter<sup>2)</sup> und einen Schwiegersohn, der freilich zunächst nur mit ihr verlobt ist. Klytia mustert die Vorrichtung zum Gastmahl im Vorgefühl ihrer Hausfrauenwürde. Glaukon, ihr Bräutigam, der bald darauf auftritt, sieht mit Befremden seine Braut im Bankettsaal und schickt sie ins Frauengemach zurück. Er erscheint weniger liebevoll als ernst und streng; so tadelt er auch den Hausverwalter Myron, daß er die Tafeln viel zu reich besetzt habe, und scheint geringes Vertrauen in seine und Timon's Finanzwirthschaft zu setzen. Indessen so schlecht, wie mit dem Shakespeare'schen, steht es mit dem Bulthaupt'schen Timon noch nicht. Dieser hat das halbe Chios, das er besessen, verkauft und die gewaltige Summe des Erlöses schwimmt eben jetzt auf dem Meere.

Hierbei tritt uns der Gedanke nahe, daß Bulthaupt aus dem sinnlosen Verschwender einen freigebigen, prachtliebenden Mann machen will, der für seine kostspieligen Neigungen noch wenigstens den Rückhalt eines großen Vermögens hat, wenn die anderen Baarvorräthe freilich auch in dieser Lebensweise dahingeschwunden sind. Offenbar fühlt Bulthaupt die Verpflichtung, Timon als Vater einer Tochter weniger leichtsinnig erscheinen zu lassen. Wie weit ihm das gelungen ist, werden wir sehen.

Das Gespräch des Dichters und Malers, dessen erster Theil mit einigen bedauerlichen Auslassungen ziemlich genau nach Heyse's Uebersetzung wiedergegeben wird, erleidet eine Unterbrechung durch den von Bulthaupt gedichteten Dialog zweier Senatoren, von denen der eine den Neid auf Timon's durch seine Freigebigkeit gewonnene Macht, der andere die unbeirrte Habgier dieser sogenannten Freunde Timon's darstellt. Der Zusatz ist zweifellos geschickt, aber vielleicht nicht an der besten Stelle. Denn das Gespräch zwischen dem Dichter und Maler wird nun erst wieder fortgesetzt, leider wieder mit Auslassungen, die ich in Anbetracht der Herrlichkeit dieser Shakespeare'schen Poesie nicht begreiflich finde.

Als Timon auftritt, bringt Bulthaupt wieder ein passendes Einschlebsel: eine Timon wie einem Fürsten dargebrachte Huldigung seiner «Freunde», die dieser mit königlicher Bescheidenheit hinnimmt.

Nun kommt die Befreiung des wegen Schulden eingekerkerten Ventidius, der bei Bulthaupt Menander heißt. — Es ist, nebenbei

---

<sup>2)</sup> Das hatte bereits Cumberland, ein früher englischer Bearbeiter, 1773 gethan. Es wäre interessant zu erfahren, ob Bulthaupt das schwer erreichbare Buch vorgelegen hat.

bemerkt, etwas unverständlich, weshalb Bulhaupt sämtliche Namen geändert hat. — Hierauf stattet Timon seinen Diener aus, damit er die Tochter eines wohlhabenden alten Atheners heirathen kann. Timon kommt nach ein paar mit dem Dichter und dem Maler gewechselten Worten auf das erwartete Schiff zu sprechen, das schon vor zwei Tagen hätte im Piräus sein müssen; kauft nichtsdestoweniger den ihm von einem Juwelier angebotenen kostbaren Edelstein und schließt mit einer schönen, von Bulhaupt gedichteten Rede, in der er allen Besitz, der nicht seinen und seiner Freunde Lebensgenuß erhöhe, todt und werthlos nennt. Von dem Auftreten des Apemantus ab ist Alles, was bei Shakespeare zu dieser Scene gehört, fortgelassen, auch das erste Auftreten des Alcibiades, das, wie oben gezeigt, von Shakespeare herrührt und absichtlich in diese erste Scene eingefügt ist. Bulhaupt, welcher der Alcibiades-Handlung eine weit größere Bedeutung giebt, hätte alle Veranlassung gehabt, dieses Stück beizubehalten.

Ohne Scenenwechsel setzen sich bei Bulhaupt alle zu Tische, und nun erscheint Apemantus. Nachdem Timon ganz ex abrupto «den Braunen» verschenkt, wird Apemantus der Mittelpunkt des Gespräches, das aus un-Shakespeare'schen Stücken der ersten und zweiten Scene des ersten Actes zusammengesetzt ist. Danach scheint Bulhaupt die von dem Vorgänger und Shakespeare stammende Doppelnatur dieser Figur nicht erkannt zu haben: der hier eingeführte «Hund» und Narr Apemantus wird später dem Shakespeare'schen Philosophen den Platz räumen.

Nun erst erscheint, von einem Pagen angekündigt und trotz des Widerspruches des sittenstrengen Glaukon, dessen Mitbewerber um Klytia's Hand er gewesen ist, Alcibiades, auf seine zwei Hetären gestützt, mit einer Schaar von flötenblasenden Knaben und tanzenden Mädchen, um dem Vater Timon den Makel der Sittenlosigkeit und der Thorheit aufzuheften. Was man dem Junggesellen Timon leicht verzeiht, kann man dem Vater Klytia's nicht verzeihen: das Haus, in dem eine reine Jungfrau herrscht, darf nicht von Dirnen besudelt werden, und die Bewerbung eines Mannes, der mit seinen Mätressen offen durch die Straßen zieht, hätte Timon nicht annehmen dürfen. Die Reden, welche jetzt geführt werden, zeigen die für eine derartig zusammengesetzte Gesellschaft erforderliche Leichtfertigkeit, an der Apemantus hin und wieder mit kurzem Spruch eine kräftige Kritik übt. Nach der thränenseligen Verbrüderung Timon's und seiner Freunde,

die sich auch im Original findet, trifft die Nachricht ein, daß Timon's Schiff mit seinem ganzen Vermögensreste gescheitert ist. Die «Freunde» stehn bestürzt und wortlos da.

---

Um die Falschheit der Freunde Timon's aufzudecken und dessen Rache an ihnen darzustellen, braucht das englische Drama zwei Akte.

In der ersten Scene des zweiten Actes finden wir einen beliebigen Senator, der uns im ersten Akte noch nicht vorgestellt worden ist, mit Schuldscheinen von Timon in Händen. Er «liebt und verehrt» Timon zwar, doch will er nicht um seinetwillen den Hals brechen und sendet daher seinen Diener Caphis, um ihn energisch zu mahnen.

Diese Scene scheint von Shakespeare zu stammen;<sup>1)</sup> zeigt also, daß der Dichter in der Aufarbeitung des alten Dramas nicht so weit ging, die mangelhafte Motivierung zu verbessern.

In der zweiten Scene finden wir Caphis mit zwei Dienern anderer Gläubiger im Hause Timon's, der auf der Jagd ist. Als er erscheint, fallen sie über ihn her, werden aber bis nach Tische vertröstet. Timon entfernt sich mit seinen Freunden und nun treten — ganz unmotiviert — Apemantus und ein beliebiger Narr auf, welche zur Belustigung des Parterres sich mit den Dienern in einen mit seichten und obscönen Scherzen und Schimpfereien gewürzten Disput einlassen, der zweifellos nicht von Shakespeare stammt. Apemantus spielt hier vollständig den Narren. Inzwischen geht auch ein Page mit Briefen von einer Bordell-Wirthin an Timon und Alcibiades über die Bühne. Endlich erscheint Timon wieder, und der Hausverwalter Flavius klärt ihn über den hoffnungslosen Stand seiner Finanzen auf. Timon ist fern von Verzweiflung: er sendet drei Diener aus zu den Lords Lucius, Lucullus und Sempronius, von deren Bereitwilligkeit ihm zu helfen er überzeugt ist; muß aber gleichzeitig erfahren, daß «die Senatoren», an welche er einen vierten senden will, seinem Hausverwalter bereits ein Darlehen abgeschlagen haben.

Das letztere Gespräch ist zweifellos von Shakespeare und wird ihm von allen Kritikern zugewiesen; wahrscheinlich auch der Ueber-

---

<sup>1)</sup> Knight und Fleay sind derselben Ansicht; Delius kann höchstens einige Zeilen als Shakespeare's Eigenthum anerkennen.



fall der mahnenden Diener und Timon's Abwehr derselben<sup>1)</sup>. Wenn aber Wendlandt auch die Clowns-Scene Shakespeare zuschreibt und ihre rohe Ungeschicklichkeit damit entschuldigt, daß Shakespeare's verbitterte Stimmung ihm seinen sonst so glänzenden fröhlichen Witz geraubt habe, so thut er großes Unrecht; denn erstens ist mit der Stimmung, welche Shakespeare in der unbestimmten Zeit der Abfassung dieses Dramas gehabt haben soll, überhaupt nicht kritisch zu rechnen; und zweitens braucht er nur an den herrlichen Witz des Narren in der furchtbaren Lear-Tragödie, die sicherlich aus keiner fröhlichen Stimmung geflossen ist, zu denken, um sein Unrecht einzusehen. Shakespeare hat die fade Scene einfach beibehalten, weil er nichts Anderes an ihre Stelle zu setzen wußte und zwischen dem überraschten Ausweichen und dem nochmaligen Auftreten Timon's eine gewisse Zeit verziehen mußte. Wenn er selbst den Pagen der Bordell-Wirthin in dieser Scene beibehält, der für die Handlung des Dramas von gar keiner Bedeutung ist, so zeigt dieser Umstand wieder die Flüchtigkeit seiner Bearbeitung.

Der dritte Akt beginnt mit drei Scenen, in denen jene drei genannten Freunde um Geld vergeblich angesprochen werden. Wie Delius die erste Scene Shakespeare ab- und jenem unbekanntem zeitgenössischen Dramatiker zusprechen konnte, ist unbegreiflich. Die Scene trägt vom ersten bis zum letzten Worte Shakespeare'sches Gepräge. Welch ein feiner Zug, wenn der egoistische Freund, der der Noth Timon's kalt und hart gegenübersteht, sich gegen den Sendling desselben um so leutseliger benimmt und ihm schließlich Geld schenkt, damit er sage, er habe ihn nicht zu Hause getroffen. Und wenn er behutsam vor dem Bestechungsversuche seinen eigenen Diener, der jenem einen Becher Wein hat kredenzen müssen, hinaus-schickt, so ist es wieder Shakespeare, der die ganze Scene wie ein farbenreiches Gemälde mit seinem inneren Auge erschaut und keinen Umstand übersieht, der zu ihrer Naturwahrheit erforderlich ist. — Und die pathetische Rede des Dieners sollte nicht von Shakespeare sein? Wo steht es geschrieben, daß er seine Personen nicht in künstlerisch vollendeter Weise, wie der Dichter es muß, die Gefühle, die ihnen den Busen bewegen, aussprechen ließe. Wenn der Dichter den Diener mit «Oh!» und «Weh!» und «Ach, du lieber Gott!» abgehn ließe und seines Amtes als ~~Herzenskündiger so schlecht~~ waltete wie ein moderner Naturalist, dann könnte man die Authentizität der Rede

---

<sup>1)</sup> Delius und Knight sind dieser Ansicht nicht.

bezweifeln. Wer hätte denn sonst den Lucullus «die Krankheit von einem Freunde»<sup>1)</sup> nennen und von dem «Milchherz der Freundschaft, das in weniger als zwei Nächten sauer wird», sprechen; wer die Entrüstungsrede des liebenden Dieners mit den schönen Worten unterbrechen können: «O ihr Götter! ich fühle meines Herren Zorn!»

Die zweite Scene, in welcher der Diener Servilius den Lucius um ein Darlehen angeht, ist von Shakespeare wenigstens überarbeitet. Das äußere Arrangement ist wiederum beibehalten in dem Anfangsgespräch des Lucius mit zwei nur in dieser Scene auftretenden «Fremden», die ihm von der Geldnoth Timon's Mittheilung machen, und den Schlußworten der Letzteren, welche das Urtheil über jenen sprechen; erinnert doch ein Satz in diesem, in dem der Undankbare ein Ungeheuer genannt wird, wörtlich an eine Stelle im Lear (I, 4, 281). Die Darstellung der Undankbarkeit als «Ungeheuer» (III, 2, 79 und V, 1, 68) kommt außerdem vor in Troilus und Cressida (III, 3, 147), Lear (I, 5, 43), Coriolan II, 3, 10.

Auch die dritte Scene, in der ein dritter Diener von Sempronius abgewiesen wird, welcher sich beleidigt stellt, weil er als der letzte von den Freunden angerufen wird, zeigt deutliche Merkmale Shakespeare'scher Arbeit. Der Gebrauch des Wortes *metal* im Sinne gleichzeitig von Gold und sittlichem Gehalt kommt öfter vor und findet sich mit wörtlichem Anklang wieder in Hamlet (IV, 1, 26). Der Gegensatz von *fair* (sittlich schön) und *foul* (häßlich) ist bei Shakespeare sehr beliebt; desgleichen kommt *courage* im Sinne von «Neigung», *faint* (schwach) im Sinne von «kaltherzig» bei ihm öfters vor. Einiges freilich, wie die letzte versifizierte Rede des Dieners, mag von dem Vorgänger beibehalten sein.<sup>2)</sup>

In der vierten Scene erscheinen die mahnenden Diener in verdoppelter Zahl in Timon's Hause, der schließlich in verzweifelter Wuth unter die Wartenden stürzt und, nachdem er sie verjagt, den Entschluß faßt, sich an seinen falschen Freunden zu rächen.<sup>3)</sup>

---

<sup>1)</sup> «Eine Krankheit» nennt auch Sicinius den Coriolan (III, 1, 295). Das Wort *baseness* (Niedrigkeit) findet sich für «gemeinen Stoff, Dreck» gebraucht hier (III, 1, 50) und in den Lustigen Weibern (II, 2, 21).

<sup>2)</sup> Knight und Fleay halten beide diese drei Scenen für unecht.

<sup>3)</sup> Delius hält den ersten Theil der Scene bis zum Auftreten Timon's für unecht, obgleich eine Scene, in der wir die Diener gleich im Beginn von Timon angegriffen sähen, nicht recht verständlich sein würde. Die Letzteren müssen vor Timon auf der Bühne sein und natürlich sprechen. Was sie aber sprechen, ist von Shakespeare'schem Gepräge. Geläufig ist es ihm, das Leben des Menschen mit

Sehen wir bis hierher die Handlung in vollkommenstem Zusammenhange und in wirksamer Steigerung nach dem Höhepunkte der Bankett-Scene fortschreiten, so ist es mit der fünften Scene, als ob die wüste Hand eines Barbaren absichtlich die schöne Harmonie des Kunstwerkes zerstört hätte. Was hat diese Scene mit der Haupt-Handlung zu thun? Der Senat sitzt im Gericht über einen uns Unbekannten, der einen anderen Unbekannten im Zorn erschlagen hat; die Senatoren stimmen für Tod; Alcibiades allein opponiert; und weil er für den Angeklagten spricht, wird von — einem Senator die Verbannung über ihn ausgesprochen.

Für den Kenner Shakespeare's giebt es keine Scene in dem ganzen Drama, die deutlicher beweist, daß wir nicht eine einheitliche Arbeit etwa gar von Shakespeare's Hand vor uns haben. Hier ist Alles: die dramaturgische Seite der Scene, die Behandlung ihres Gegenstandes, die thörichten und trivialen Einzelreden der Debatte, die wiederholten sinnlosen Reime, ja, jedes Wort un-Shakespeare'sch. Der Gedanke ist zwar nicht von der Hand zu weisen, daß auch Shakespeare, wenn er selbständig das Stück geschrieben, eine ähnliche, Alcibiades betreffende Scene hier hätte eingeschoben haben können. Es wäre durchaus dem Sinne Shakespeare's gemäß gewesen, neben die Timon-Handlung eine beleuchtende Kontrast-Handlung zu stellen, die zeigen sollte, wie das gleiche Schicksal von verschiedenen Charakteren verschieden getragen werden könne. Er würde aber — darüber kann nicht der leiseste Zweifel walten — diese Scene, die auf den ersten Blick dem Zuschauer ganz unverständlich ist, in den früheren Akten vorbereitet haben durch eine innerliche Annäherung der Person des Alcibiades an den Helden, durch den Nachweis einer bedenklichen Stimmung in den maßgebenden Bürgerkreisen gegen Alcibiades, die dieser nicht verabsäumt haben würde, durch sein herausforderndes Wesen zu verschärfen. Shakespeare würde auch sicher einen triftigeren Scheingrund gefunden haben, vermöge dessen

---

den Tageszeiten zu vergleichen. Die Armuth wird, wie hier (III, 4, 14), auch im Othello mit dem Winter verglichen (III, 3, 173). Shakespeare vergleicht wiederholt bedeutende Menschen mit der Sonne und läßt sie «leuchten», wie hier (III, 4, 10). Das «eiserne Herz» im späteren Theile der Scene (III, 4, 84) kehrt auch in Heinrich VIII. (III, 2, 425), wieder; und das Wortspiel mit bill (Rechnung und Hellebarde) findet sich außer in dieser Scene (III, 4, 90) auch in Viel Lärm um Nichts (III, 3, 44) und im 2. Theil von Heinrich VI. (IV, 7, 135). — Knight hält es für möglich, daß die Scene von Shakespeare gemacht ist; Fleay schreibt sie dem Vorgänger zu.

die Senatoren Alcibiades in die Verbannung hätten schicken können, als jene nichtsbedeutende Meinungsverschiedenheit. Kurz, man müßte geradezu blind sein, wenn man Shakespeare diese Scene zuschreiben wollte. Außer Wendlandt thut das denn auch keiner der genannten Forscher.

Daß die nun folgende Bankett-Szene, welche diesen Theil der Handlung abschließt, von Shakespeare sei, hat ihrem ganzen wirkungsvollen Gefüge, sowie der glänzenden Charakteristik nach, die den Freunden mit wenigen Worten zu Theil wird, im Allgemeinen nicht wohl bestritten werden können. Dennoch glaubt Delius und mit ihm Knight und Fleay, daß die Prosa-Reden der Freunde vor und nach dem Eintritte Timon's ein Werk des Vorgängers wären, weil — die Freunde nicht, wie früher, beim Namen genannt, sondern in der 1. Folio<sup>1)</sup> nur mit Nummern versehen sind. Desgleichen soll das in Prosa gehaltene Tischgebet Timon's, an das sich später Verse schließen, nicht von Shakespeare sein. Diese Einwände sind kleinlich. Wenn die Freunde hier nicht benannt werden, so mag Shakespeare eben die Nummern aus der Vorlage beibehalten haben; die Hauptsache ist aber, daß ihre Reden mit den früher gezeichneten Individualitäten, die Shakespeare in der rohen Vorlage sicher nicht vorfand, übereinstimmen und auf ihre früheren Handlungen Bezug nehmen. Die Prosa des Gebetes, die erste Enttäuschung der Freunde, soll ihnen zeigen, in wie wenig gehobener, andächtiger Stimmung Timon ist, wie er ja denn in der That auch nicht den Segen, sondern den Fluch der Götter herabfleht. Uebrigens enthalten diese Theile<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Die Bezeichnung «1., 2. Lord» ist von der Globe-Edition und von Delius eigenmächtig gewählt. Die Folio hat «Freund».

<sup>2)</sup> Der bildliche Gebrauch von *tire on*, welches eigentlich das Zerrupfen der Beute von Seiten der Raubvögel bedeutet, findet sich, außer an dieser Stelle (III, 6, 5), auch in *Cymbeline* (III, 4, 97) und im Wintermärchen (II, 3, 74). — «Winter» im Sinne von «Noth» zeigt sich an zwei Stellen hier (III, 6, 33; IV, 3, 264), außerdem in *Cymbeline* (II, 4, 5) und in *Antonius und Cleopatra* (V, 2, 87). — Die Bezeichnung von Menschen als «Sommervögel», die dem Sommer folgen und den Winter fliehen (III, 6, 34) kommt auch im 2. Theil von *Heinrich IV.* (IV, 4, 91) vor. Der übertragene Gebrauch von *sprinkle*, «aussprengen, besprengen» ist Shakespeare eigenthümlich: sollen hier die Freunde «mit Dankbarkeit» besprengt werden (III, 6, 79), so sprengt später Timon mit dem lauwarmen Wasser «ihre Schurkerei» ihnen ins Gesicht (III, 6, 102), und im *Hamlet* (III, 4, 124) bittet die Königin ihren Sohn, auf seine Erregung «kühle Geduld zu sprengen». Uebrigens gebraucht Shakespeare das Wasser als Symbol der Falschheit, wie III, 6, 99, noch an verschiedenen Stellen: in *Troilus und Cressida* (III, 2, 199), *Othello* (V, 2, 134); *Heinrich VIII.* (II, 1, 30); *Wintermärchen* (I, 2, 132).

ebenso wie der als echt betrachtete<sup>1)</sup>, charakteristische Shakespeare'sche Wendungen, die sich auch in anderen seiner Dichtungen finden.

Betrachten wir die beiden Akte von der dramaturgischen Seite, so haben wir — wenn wir von der Clowns-Scene (II, 2) und der Senats-Scene (III, 5) absehen — einen so festgefügtten, stilvollen Bau vor uns, wie wir ihn nur von dem reifen Dichter verlangen können. Nachdem der Umschlag in der Gesinnung der Freunde durch die Worte des Senators (II, 1) gekennzeichnet ist, sehen wir, wie Timon von den mahnenden Dienern gewisser Freunde in seinem eigenen Hause belästigt wird, aber an sich hält und mit seinem Hausverwalter die erforderlichen Schritte zur Wiederherstellung seines Kredites verabredet (II, 2). Je fester sein Vertrauen auf die hilfreiche Liebe anderer Freunde ist, denen er selbst einmal Gutes gethan hat, desto entsetzlicher muß seine Enttäuschung sein, wenn sie alle, einer nach dem anderen, aus verschiedenen Gründen ablehnen ihm zu helfen (III, 1—3). Der Dichter weiß, daß, wenn wir den späteren, alle Grenzen überschreitenden Ausbruch der Leidenschaft Timon's für möglich und begründet halten sollen, wir ein in kräftigen Farben gezeichnetes, tief eindringliches Bild von der Niedertracht und Undankbarkeit dieser Menschen erhalten müssen, und er verwendet mit Recht nicht weniger als drei Scenen, um uns mit den Gefühlen der Entrüstung über diese Schändlichkeit und des Mitleids mit dem von ihr Betroffenen zu erfüllen. So wundern wir uns nicht mehr, wenn der liebevolle, selbstlose Timon, durch diese ihm unfaßbare Treulosigkeit aus seinem Gleichgewicht geschleudert, der verstärkten Schaar der Mahner wie ein Rasender entgegentritt (III, 4); wir stehn auf seiner Seite, wenn er an den Schurken eine ihrem hündischen Wesen angemessene Rache nimmt und mit einem Fluche auf diese Menschheit aus seinem Hause, seiner Vaterstadt scheidet.

---

<sup>1)</sup> Der Ausdruck «Narr des Glückes» (III, 6, 106) wird — freilich in anderem Sinne — auch in Romeo (III, 1, 141) angewandt. — Die *cap and knee slaves* (III, 6, 107: Kriecher, die mit der Mütze in der Hand und mit Kratzfüßen den Menschen entgegentreten) erinnern direkt an eine Stelle im 1. Theile von Heinrich IV. (IV, 3, 68). — Mit den Figuren an Uhrwerken, welche auf die Glocke hämmern (*jacks* genannt), vergleicht Shakespeare die Menschen hier (III, 6, 107), wie in Richard II. (V, 5, 60) und Richard III. (IV, 2, 117). — Zusammensetzungen mit *mouth* in dem gleichen Sinne wie hier (*mouth-friend* Freund mit dem Munde, III, 6, 99) finden sich auch im Macbeth («Mund-Ehre» V, 3, 27) und in Antoinus und Cleopatra («Mund-Gelübde» I, 3, 30).

Was konnte Bulthaupt von diesen für die dramatische und logische Wirksamkeit des geschilderten Vorganges anscheinend unentbehrlichen Szenen missen, wenn er die beiden Akte in einen, ja in weniger als einen zusammenpreßte?

Um den wiederholten Szenen-Wechsel des Shakespeare'schen Dramas zu vermeiden, verlegt Bulthaupt die ganze Handlung, deren Schluß-Ergebniß die Bankett-Szene ist, auf den Markt. Wir sehen die Freunde Timon's mit anderen Bürgern zusammen, und alle sprechen sie von dem Ruine des Edlen. Die Szene ist bunt bewegt, hübsch und anschaulich gearbeitet; nur nothwendig ist sie nach der Schluß-Enthüllung des ersten Aktes nicht. Die Stelle des Senators (II, 1), den wir uns als einen Wucherer zu denken haben, nimmt der Senator Hipparch ein; er erscheint mit einer Anzahl von Schuldscheinen, die Timon verschiedenen Personen ausgestellt hat, auf offenem Markte und schickt drei Diener auf einmal — wie kommen die alle hierher auf den Markt? — ab, um Timon zu mahnen. Als ob es zu den Amtspflichten der Senatoren gehören könnte, die von athenischen Bürgern ausgeliehenen Gelder von schwierigen Schuldnern einzutreiben!

Dann erscheint des Timon Hausverwalter Myron (Flavius), um Klinias (Lucullus) unter allem versammelten Volke anzuborgen. Sie führen zusammen die erste Scene des dritten Aktes auf, nur daß der Hausverwalter die Schlußworte des Dieners Flaminius nicht spricht — vielleicht, weil sie dem Bearbeiter in dem Munde eines Dieners nicht passend erschienen. Mit diesem Scenentheile will Bulthaupt die Wirkung der drei wundervoll gearbeiteten Szenen Shakespeare's (III, 1—3) erreichen, was sicher ganz unmöglich ist.

Jetzt erscheint Timon. Alle weichen ihm scheu aus — recht hübsch. Aber was will er? — Zunächst dem Hausverwalter mittheilen, daß er soeben — etwa fünf Minuten können vergangen sein, daß Hipparch die Sklaven zu ihm geschickt hat — gemahnt worden sei. Das ist bühnentechnisch nicht geschickt. Das Drama ist freilich immer nur die Verkürzung einer wirklichen Handlung, und der dramatische Dichter ist sicher berechtigt, die einzelnen Tempi der Handlung nach der Bühnenuhr zu markieren, die bekanntlich vierundzwanzig Stunden, ja mehrere Tage, Wochen, Monate in drei bis vier Stunden abläuft; um aber den Zuschauer nicht aus der vertrauensvollen Hingabe seines Selbst durch die Vorführung von etwas offenkundig Unmöglichem aufzurütteln und so alle dichterische Wirkung durch die Verstandesarbeit des Zweifels zerstören zu lassen,

muß er den schnellen Gang seiner Bühnenuhr kunstvoll zu verdecken verstehen, wie Shakespeare es so meisterhaft — man denke nur an Macbeth — zu üben weiß. Mit dieser Veranstaltung aber zieht Bulthaupt gleichsam den Vorhang von seiner Bühnenuhr weg: wir sehen den großen Zeiger unsinnig rennen.

In dramaturgischer Beziehung kann man es nicht loben, wenn Bulthaupt gerade die beiden Szenen, in denen Shakespeare Timon's Entrüstung zur Wuth steigert, ausmerzt. Wenn die Mahnung der Diener nur einmal, und noch dazu hinter der Bühne erfolgt, so erscheint dem Zuschauer die nachfolgende Maßlosigkeit Timon's unverständlich, thöricht, die vernünftige Konsequenz seines Handelns aufgehoben; das Charakterbild hat einen Riß.

Einen kleinen Ersatz hat Bulthaupt für die prächtigen beiden Szenen zu stellen gesucht, das wollen wir hier gleich vorwegnehmen: es ist das wieder sehr kurzathmige Gespräch des Agenor mit Lysippus, das Timon auf offenem Markte belauscht. Hier wird nun mit bedeutenden Abänderungen und Auslassungen die dritte Scene des dritten Aktes (zwischen dem Freunde Sempronius und einem Diener Timon's) aufgeführt. Es ist in der That ein sehr ungenügender Ersatz, da der Held aus der angeborenen Noblesse seiner Gesinnung hier plötzlich herausfällt. Timon ein Horcher!

Der Lauscher ist ein Dieb,  
Der mit dem Dietrich fremde Schlösser öffnet,  
Nichts Bess'res!

Das sagt Timon zu sich selbst, während er sich versteckt. — Aber wenn Bulthaupt hier das Gefährliche seiner Veranstaltung auch erkennt, so muß er seinen Helden dennoch fortfahren lassen:

Doch es sei. Ich will ja Wahrheit.  
Entschuldigt, Götter, mit dem hohen Gut  
Mein schlechtes Thun.

Das ist ein schwächliches Sophisma; eine wirkliche Entschuldigung für dieses unehrliche Thun des edlen Timon giebt es nicht.

Das Gespräch zwischen Timon und seinem Hausverwalter über des Ersteren verzweifelte Vermögenslage (II, 2) spielt sich auf offenem Markte ab. Jener fordert auch den Myron (Flavius) auf, zu verschiedenen Freunden zu gehen, worauf dieser ihm erwidert, daß er schon, leider vergeblich, bei ihnen angeklopft habe. Da spricht denn Timon selbst die Worte des Shakespeare'schen Dieners Flaminius (III, 1), in denen die treulosen Freunde verflucht werden.

Nachdem dann Timon das Gespräch zwischen Agenor und seinem Diener Lysippus belauscht hat, läßt der Bearbeiter ihn, um seine wachsende Erregung zu bezeichnen, die wüthenden Worte, die er bei Shakespeare den mahnenden Dienern (III, 4) entgegenschleudert, wiederholen. Dann befiehlt er seinem Hausverwalter in den Worten Shakespeare's, seine ehemaligen Freunde noch einmal zu laden.

Die von dem Bearbeiter gewollte Wirkung kann auf diesem Wege nicht erreicht werden. Es ist ein Irrthum, wenn er meint, daß die bloße Aufzählung der Ursachen eines Stimmungs- oder Gesinnungswechsels genüge, um diesen Stimmungswechsel auf der Bühne gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Das ist ja der bekannte Fehler der klassischen Dramaturgie der Franzosen, daß wir immerfort gezwungen werden, an die Folgen und Wirkungen großer, verhängnißvoller Ereignisse, die uns berichtet werden, zu glauben, und damit unserer Phantasie und unserem Herzen Gewalt anzuthun, die nur das vollkommen miterleben und mitfühlen können, was unsere Augen sehen und unsere Ohren hören. Es genügt nicht, daß Bulthaupt statt der drei Szenen, in denen Shakespeare uns den Undank der Freunde vor Augen führt, nur eine bringt, deren Umfang noch dazu viel zu gering und deren Eindruck durch die Ausmerzung des lebensvollen realistischen Details, das bei Shakespeare den Vorgang umrahmt und hebt, bedeutend abgeschwächt ist. Und die beiden Szenen — oder wenigstens eine von ihnen — in denen Timon von den Sklaven in roher Weise bestürmt wird, sind durchaus unerläßlich, um dem Zuschauer seine Stimmung in der Bankett-Szene gerechtfertigt und sein späteres Verhalten nicht geradezu unsinnig erscheinen zu lassen.

Die Bankett-Szene, die letzte in Bulthaupt's zweitem Akte, entspricht fast vollständig der Shakespeare'schen. Dann aber sucht er die Tragik der Lage Timon's zu komplizieren durch die Entwicklung des Liebesverhältnisses zwischen seiner Tochter Klytia und Glaukon, das, wie die späteren Akte zeigen, neben den Schicksalen des Helden eine selbständige Stellung einzunehmen bestimmt ist. Nachdem die Freunde hinausgejagt sind, bleibt Glaukon allein im Bankett-Saale zurück. Timon bedauert, daß er für das Glück seiner geliebten Tochter nunmehr so wenig werde thun können, daß er sie ihrem Geliebten sogar mitgiftlos anvertrauen muß. Glaukon weist die Verbindung jetzt mit schroffen Worten von sich und will gehn, als Timon ihm den Weg vertritt und ihm befiehlt, das Gesagte zurückzunehmen. Gleichzeitig erscheint Klytia und sinkt dem treulosen



Glaukon flehend zu Füßen. Als dieser auf seiner Weigerung beharrt, wird er von Timon mit einem goldenen Leuchter zu Boden geschlagen und stirbt in den Armen seiner Braut. Timon ruft sie von dem Leichnam fort und gebietet ihr, ihm zu folgen. Als das nicht sofort geschieht, verflucht er sie, überläßt sie ihrem guten Glück und zieht einsam von hinnen.

Nun, das ist ja ein ganz anderer Timon als der Shakespeare's; ob es aber ein besserer ist, sei es als Mensch, sei es als Charakterzeichnung, das bezweifle ich durchaus.

Wenn Timon's Menschenhaß in den letzten Akten in einer so abnormen, allumfassenden Form auftreten sollte, so mußte seine ursprüngliche Menschenliebe, seine grenzenlose Aufopferungsfähigkeit nicht bloß jenen herzerfleischenden Lohn erhalten; der Held durfte auch — das fühlte ein Dichter wie Shakespeare deutlich — an diese schlimme Welt durch kein anderes Band als eben das der Freundschaft geknüpft sein. Es giebt stärkere Bande im Leben als Freundschaft, Bande, die nur der Frevler zu zerreißen wagt; von diesen ist das mächtigste das zwischen Mutter und Sohn, und dasjenige, das ihm an Festigkeit fast gleichkommt, ist das Band zwischen Vater und Tochter. Timon zerreißt es, d. h. er begeht einen Frevel an der Natur, etwas absolut Abscheuliches. Und er thut es ohne Grund; denn daß die Braut den sterbenden Geliebten nicht verlassen wird, um dem Vater, der sein Mörder ist, zu folgen, ist selbstverständlich; es ist unsinnig, ein solches Verlangen zu stellen. Timon handelt hier wie ein Verrückter und als Barbar; und das Mitleid des Zuschauers, das schon dem Shakespeare'schen Timon der letzten Akte schwer zu erhalten ist, bekommt diesem gegenüber einen überwiegenden Zusatz von Zorn, ja Verachtung.

Der dritte Akt der Bearbeitung hat mit Shakespeare's Timon nichts zu schaffen; er ist vollständig Bulthaupt's Eigenthum.

Im Beginn desselben sehen wir Alcibiades einen Rausch ausschlagen. Sein alter Erzieher Charikles weckt ihn und giebt ihm Gelegenheit, seine epikuräische Lebensauffassung, seine ausschließliche Freude an Wein und Weib mit der naiven Ueberzeugungsfestigkeit eines «Modernen» auszusprechen. Dann pocht es; ein Weib erscheint; aber der schon frohlockende Alcibiades erkennt Klytia. Sie kommt, um den Schutz ihres verschmähten Liebhabers, des einzigen Menschen, dem sie noch vertraut, anzuflehen. Er wird ihr bereitwilligst zugesagt. Da erscheinen die Senatoren, mit dem Archonten

Hipparch an der Spitze, um Klytia als Geisel für ihren als Mörder verfolgten Vater zu fordern. Vergeblich sucht Alcibiades, sie zu schützen; er zieht sogar das Schwert gegen Hipparch, wird aber von den Wachen entwaffnet und auf der Stelle — ebenfalls ohne Prozeß, wie bei dem Vorgänger Shakespeare's — verbannt. Klytia wird abgeführt, und Alcibiades entfernt sich unter furchtbaren Drohungen.<sup>1)</sup>

Der einzige Vortheil dieses Aktes ist die bessere Begründung der Verbannung des Alcibiades. Im übrigen lenkt er das Interesse von der Timon-Handlung ab, auf ein ganz neues Gebiet hin, das Shakespeare's Timon ganz fremd ist: das Liebesverhältniß zwischen Alcibiades und der Tochter Timon's.

---

Wir kommen nun zu dem dritten Theile der Handlung, der Timon als Einsiedler zeigt, und beginnen mit Shakespeare's Drama.

Die erste Scene des vierten Aktes ist ein Monolog Timon's vor den Thoren Athens, in welchem er die Bewohner der Stadt verflucht. Diese Scene wird allgemein für Shakespeare'sch gehalten, und die Kraft der Sprache weist unmittelbar auf ihn hin. Nur die letzten drei Reimpaare scheinen mir zweifelhaft, weil sie als Schluß des Monologes gerade hinsichtlich der Kraft der Sprache eine unverkennbare Abschwächung zeigen, während Shakespeare's Neigung und Fähigkeit zu markig pointiertem Abschluß der Selbstgespräche und längeren Reden bekannt ist. Sie lauten in wörtlicher Uebersetzung:

Timon will in die Wälder . . .

Wenn diese Worte von Shakespeare herrühren sollten, könnte er sie nur in jungen Jahren geschrieben haben. Daß die Helden wie die Kinder, nur freilich in majestätischem Sinne, von sich in der dritten Person sprechen, indem sie ihren Namen für das Ich einsetzen, findet sich nur in den jugendlichen Dramen, wie es in der vor-Shakespeare'schen Dramatik, bei Kyd, Greene, Peele, Marlowe, und noch früher ganz gewöhnlich ist. Im Timon, der sicherlich spätere Arbeit enthält, kommt der Gebrauch in den nachweisbar Shakespeare'schen Stellen nicht vor.

---

<sup>1)</sup> Einige Worte des Alcibiades sind aus der fünften Scene des dritten Aktes, also nicht von Shakespeare, hinübergenommen.

. . . Wo er finden soll  
Das unfreundlichste Thier menschenfreundlicher als die Menschheit.

Dies mag ein aufgesetztes Shakespeare'sches Licht sein.

Die Götter mögen verderben (hört mich, ihr guten Götter all)  
Die Athener sowohl draußen wie in dem Wall [— eigentlich Mauer].

Es wäre vermessen, diese Verse Shakespeare zuzuschreiben. Um zehn Jamben und einen schlechten, weil bedeutungslosen Reim (all — Wall) herauszustümpfern, werden zwei Verse mit nichtssagenden Worten gefüllt. Nachdem die Götter bereits genannt sind, ist der Ausruf, daß die Götter, und zwar die guten Götter und alle Götter, den Sprecher hören sollen, durchaus überflüssig; und daß sie die Athener «sowohl innerhalb als auch außerhalb der Mauer verderben» sollen, ist eine Pedanterie, die dem Zorne des Sprechers fern liegen würde, und deßhalb nur den Zweck einer rein materiellen Versfüllung haben kann.

Und gebt, daß, wie Timon (!) wächst [an Jahren], sein Haß wachsen  
möge  
Bis auf die ganze Gattung des Menschengeschlechtes [*race of mankind*  
= *race of the human race!*], hoch und niedrig!

Wiederum nichtssagende Füllung gerade im letzten Verse des Monologs; das «hoch und niedrig (*low*)» verdankt seinen Ursprung nur der Nöthigung, einen Reim auf *grow* (wachsen) zu finden.

Auch die zweite Scene, in welcher die Diener sich von einander verabschieden und in wehmüthiger Erinnerung an ihren edlen Herrn aus Timon's Hause scheiden, wird Shakespeare zugeschrieben, und mit Recht. Er wollte offenbar eine Scene zu voller Geltung bringen, die nach seiner Ansicht erforderlich war, um die grelle Verkehrung von Timon's Wesen, welche die beiden letzten Akte zeigen, durch die Erinnerung an seine frühere Natur, die ihm die Liebe und Verehrung aller Nahestehenden erwarb, in ein milderes Licht zu setzen.

Daß der Monolog des Hausverwalters Flavius nicht von Shakespeare sei, muß ich Delius und Fleay<sup>1)</sup> gegenüber bestreiten. Er zeigt wiederum nur die flüchtige Hand des Bearbeiters, der eine Anzahl von bummeligen, unvollendeten Versen und ein oder zwei überflüssige Reime beibehält. ~~Gleichzeitig aber~~ erscheinen eine Reihe

---

<sup>1)</sup> Knight meint, daß die ganze Scene nur einige nachbessernde Pinselstriche von Shakespeare's Hand aufweist.

von Ausdrücken, die ihre Parallelen in anderen unbestrittenen Erzeugnissen Shakespeare's finden. Flavius sagt, Timon habe «in einem Traume von Freundschaft (in erträumter Freundschaft) gelebt» (IV, 2, 34); der König im Hamlet spricht von einem «Traum des Vortheils», in dem Fortinbras sich befinde (I, II, 21), und Hamlet selbst kennzeichnet die Erregung des deklamierenden Schauspielers als einen «Traum des Schmerzes» (II, 2, 578); für einen eingebildeten Zustand wird das Wort auch in Was Ihr wollt (II, 5, 211) gebraucht. Der Ausdruck «gemalter Pomp» (IV, 2, 36) kehrt genau so wieder in Wie es Euch gefällt (II, 1, 3) und in Heinrich VIII. (V, 3, 71) als «gemalter Glanz»; das Wort «gemalt» für «unwirklich» gebraucht Shakespeare außerdem mit Vorliebe. Wenn IV, 2, 36 von «überfirnißten Freunden» die Rede ist, so erfahren wir in Verlorener Liebesmühe (IV, 3, 244), daß «Schönheit das Alter überfirnißt». Daß aber jemand, wie Timon, «an seiner eigenen Vortrefflichkeit zu Grunde geht», das ist jener furchtbarste tragische Gedanke, den Shakespeare noch einmal in einem viel umfassenderen und tieferen Sinne, im Hamlet, ausgeführt hat und fast mit denselben Worten in Maß für Maß (II, 1, 38) wiederholt.

In der dritten Scene ist der Monolog von Shakespeare. In Betreff des dann folgenden Gespräches zwischen Timon, Alcibiades und dessen beiden Hetären meint Delius, daß hier die Hand des älteren schwächeren Dichters wieder sichtbar werde; ich möchte hinzufügen: aber wenig. Denn die Reden Timon's, die sich zu denen der übrigen quantitativ wie 5 : 1 verhalten, sind alle von Shakespeare<sup>1)</sup>. Die dramaturgische Verwendung der Scene, die keinen ausgesprochenen Zweck und jedenfalls keine Pointe hat, die jämmerliche Charakteristik des Alcibiades und der Hetären, die nur als Anregungsmittel für die Schmähsucht Timon's da zu sein scheinen, fallen dem Vorgänger zur Last. Die Widersprüche natürlich auch; denn es wäre in einer Shakespeare'schen Arbeit undenkbar, daß Alcibiades, nachdem er zwei Akte hindurch der ständige Begleiter Timon's gewesen ist, ihn im vierten fragen sollte, wer er sei und wie er heiße, und dann doch fortfahren:

Ich kenne dich sehr wohl;  
Allein dein Schicksal ist mir neu und fremd,  
um nach zwanzig Zeilen das Gegentheil zu sagen:

---

<sup>1)</sup> Es würde zu weit führen, die zahlreichen Belege Shakespeare'schen Stiles in Timon's Worten zusammenzustellen. Außerdem hält Fleay von der 3. Scene diesen Theil, und Knight den ganzen Akt von hier ab für Shakespeare's Arbeit.

Ich hörte mancherlei von deinem Elend  
und wieder nach 15 Zeilen:

Mit Kummer hört' ich,  
Wie schnöd Athen, vergessend deines Werths  
Und deiner Thaten . . .

(Der Satz bleibt unvollendet.)

Die Scene ist insofern interessant, als sie zeigt, wie fast ausschließlich das Interesse, welches Shakespeare an diesem Bühnenprodukte nahm, sich auf die Person Timon's konzentrierte.

In Bezug auf die Scene zwischen Timon und Apemantus herrscht soweit Uebereinstimmung, daß der erste in Blankversen geschriebene Theil (V, 3, 176—291) Shakespeare zugeschrieben wird. In der That liegt Beides, der geistreiche Gedanke, daß Apemantus, der früher den Timon als Liebling der Götter und Menschen geschmäht hat, ihn jetzt als seinen vermeintlichen Nebenbuhler in der Eitelkeit des Cynismus verfolgt, sowie die geistige Feinheit, mit der der Cyniker als tief unter dem irrenden edlen Timon stehend gezeigt wird, für den Vorgänger zu hoch.

Wenn Delius den folgenden prosaischen Theil ganz dem Letzteren zuweist, so geht er damit entschieden zu weit. Freilich die unverbundenen, thörichten Räthselfragen (292—299 und 318—329) sowie die Schimpfereien und die Ankündigung eines Dichters und eines Malers, die nicht erscheinen (356—375), beides Partien, zur Belustigung des Parterres erdacht, sind nicht von Shakespeare, wohl aber die dazwischen liegenden Stellen. In der ersten, die Shakespeare'schen Witz verräth, spielt das auch in anderen Dramen vorkommende Wortspiel zwischen *medlar* (Mispel) und *meddler* (Zwischenträger)<sup>1)</sup> eine Rolle; und die zweite, die, ebenfalls von echt Shakespeare'schem Gepräge, das Schicksal des Apemantus in den verschiedensten Thiergestalten ausmalt, enthält (IV, 3, 339), wie eine Stelle im Cäsar (II, 1, 204), eine Anspielung auf die sich selbst vernichtende Wuth des Einhornes.

Den nun folgenden Monolog weist Fleay mit Unrecht ganz Shakespeare zu. Delius hat Recht, wenn er ihm die ersten sechs Zeilen nimmt, die von der Grabschrift sprechen, welche Timon erst im nächsten Akte aufsetzen wird<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Timon IV, 3, 305; Wie es Euch gefällt, III, 2, 125; Maß für Maß IV, 3, 184.

<sup>2)</sup> Timon redet sich hier wieder mit seinem Namen an: Nun, Timon, grabe dir alsbald dein Grab.

Die Scene mit den Dieben ist insofern mangelhaft motiviert, als man nicht erfährt, wie sie von dem Geldbesitze Timon's erfahren haben; da sie sich «Soldaten» nennen, könnten sie sich dem Heere des Alcibiades angeschlossen und als Maraudere von demselben entfernt haben, aber das wird nicht ausgesprochen. Daß indessen die Arbeit Shakespeare's an dem Machwerke nicht tief genug ging, um das lose dramatische Gefüge des Vorgängers zu einem lebenskräftigen ineinandergreifenden Organismus zu gestalten, daß sie nur eine Aufbesserung, keine Umarbeitung war, haben wir bereits an einer Reihe von Scenen und Scenetheilen, am unzweideutigsten in der unberührten Alcibiades-Scene des dritten Actes, erkennen können. Die Diebes-Scene auszumerzen hatte Shakespeare um so weniger Veranlassung, als der Held hier eine zweite Gelegenheit hat, sein Geld zum Schaden der Menschheit zu verwenden, und in der Aufforderung zum Verbrechen, zum Bestehlen der räuberischen Athener seinem Menschenhass eine noch schwärzere Nüance hinzufügt. Die Scene ist nach meiner Ansicht ganz, und nicht bloß in ihrem poetischen Theile, wie Delius und Fleay wollen, von Shakespeare, obgleich die paar prosaischen Zeilen keinen direkten Beweis aus dem Stil oder den Gedanken zu lassen. Nur die einleitenden Worte Timon's:

Noch mehr so was wie Menschen? — Ich, Timon, und  
Verabscheu' sie!

sind sicher nicht von Shakespeare.

In der letzten und schönsten Scene des vierten Actes erscheint Flavius, der treue Hausverwalter, um dem verarmten Timon sein Geld und seine Dienste anzubieten. Die Scene wirkt wie ein Sonnenstrahl, der plötzlich die düstere Welt des Menschenhasses erhellt; von solcher Aufopferung und Treue wird selbst eines Timon zweiflungsvolle Bitterkeit für einen Augenblick versöhnt:

Wie? und du weinst? — Tritt nah', dann lieb' ich dich,  
Weil du ein Weib bist und der Männer Kieselherz  
Verleugnest.

Und diese Worte sollten nicht von Shakespeare sein? Wer anders könnte so sprechen. — Ich verstehe nicht, wie Delius erst mit der folgenden längeren Rede Timon's unseres Dichters Hand erkennen und gegen das Ende wieder die des Vorgängers sehen kann. Die ganze Scene ist von Shakespeare, und gerade der bestrittene erste Theil weist unleugbare Kennzeichen Shakespeare'schen Stiles

auf<sup>1)</sup>, wenn wir denn von der Schönheit der Mache, die von Anfang bis zu Ende sichtbar ist, schweigen sollen.

---

In der Bearbeitung Bulthaupt's entspricht der vierte Akt dem Shakespeare'schen ungefähr; d. h. wenn wir von einzelnen Auslassungen, zahlreichen Verkürzungen und der veränderten Reihenfolge der Szenen absehen.

Die beiden ersten Szenen, der Monolog Timon's vor den Mauern Athen's, der Abschied der Diener von dem Hause ihres geliebten Herrn (IV, 1 und 2) fehlen ganz. Von ihnen war die erste, wenn sie auch nicht bedeutungslos ist, als äußere Ueberleitung von einer Lebensweise in eine ganz entgegengesetzte und als psychologischer Uebergang von dem Zorn über einzelne Menschen zu dem Haß ihrer Gesammtheit, vielleicht entbehrlich. Ob Bulthaupt die antithetische Absicht, welche Shakespeare mit der zweiten Scene verband, erkannt hat, wissen wir nicht. Im Hinblick auf die Vollendung, die der Dichter dem Charakterbilde seines Helden hier zu geben weiß, würden wir sie schwer vermissen, wenn Bulthaupt das Shakespeare'sche Charakterbild festgehalten hätte. Nachdem bei ihm aber Timon in der Behandlung seiner Tochter Beweise unglaublicher Härte gegeben hat, würde es komisch wirken, ihn unmittelbar darauf von seinen Dienern als ein Muster von Herzengüte preisen zu hören.

Bei Shakespeare sind die ersten Personen, die Timon in der Wildniß besuchen, Alcibiades mit seinen zwei Hetären. Der Bulthaupt'sche Alcibiades, der als Beschützer der jungfräulichen Klytia und als Timon's Rächer auftritt, konnte in dieser Begleitung nicht erscheinen. Und im Hinblick auf die veränderte Handlung des 5. Aktes mußte, wie wir sehen werden, die Scene zwischen Timon und Alcibiades den Schluß des vierten Aktes bilden.

---

<sup>1)</sup> «Ruinenhaft (*ruinous*)» braucht Shakespeare von Menschen hier (IV, 3, 465) und in Troilus und Cressida (V, 1, 32). — *Despised* (eigentlich «verachtet») heißt «abscheulich, abstoßend» hier (IV, 3, 465), in Venus und Adonis (135) und in Romeo (III, 2, 77). — Flavius nennt den Timon ein «Grabdenkmal (*monument*, Figur auf einem Grabdenkmal) guter Thaten» (IV, 3, 466); derselbe Gebrauch des Wortes mit Beziehung auf Personen findet sich in der Lucretia (391) und Ende gut, Alles gut (IV, 2, 6). — *Flinty* (IV, 3, 491) (kieselig) gebraucht Shakespeare mindestens ein halbes Dutzend von Malen für «hartherzig».

Es tritt bei Bulthaupt also nach dem fast unverändert beibehaltenen Monologe Timon's (IV, 3), der mit einem Anruf der Sonne beginnt, Apemantus auf. Das Gespräch der Beiden ist wesentlich gekürzt, von den wüsten Schimpfereien, die für uns nicht erträglich sind, gereinigt und so durchweg ernster und würdiger geworden. Während bei Shakespeare Timon und Apemantus an gewissen Stellen, die der Dichter offenbar nicht bearbeitet hat, den Eindruck zweier wüthender Köter machen, die sich anklaffen, und mit diesem unwürdigen Benehmen, nur berechnet auf die Belustigung des Pöbels, die ersten Reden, die sie ebenfalls führen, in unvereinbarem Widerspruche stehn, verfolgt hier Apemantus das edle Ziel, Timon zur Erkenntniß der Thorheit seines Benehmens zu bringen und wieder zur menschlichen Gesellschaft zurückzuführen:

Komm' wieder unter Menschen, pred'ge dort  
Und nütze deine frischgegohr'ne Weisheit.

Vergeblich jedoch sucht er ihm klar zu machen, daß der Wechsel seines Wesens nicht aus innerer Ueberzeugung, sondern aus Leidenschaft, aus einer Krankheit des Blutes hervorgegangen sei, daß eine äußere Veranlassung, der Verlust seines Geldes, ihn in diesen elenden Zustand versetzt und daß nur freigewählte Armuth einen sittlichen Werth habe. Timon ist noch zu voll von Schmerz und Zorn, um Vernunft hören zu können; nur darin widerlegt er jenen, daß es nicht der Verlust des Geldes sei, der ihn zur Verzweiflung getrieben habe; den Schatz, den er soeben gefunden habe, wolle er nicht behalten, sondern den Athenern zu ihrem Unheile schenken. Dann weist er Apemantus mit harten Worten fort.

Es treten nun die beiden Hetären mit einer Rotte von Strolchen auf, um dem mit einem Heere nahenden Alcibiades sich anzuschließen. Timon hat hier die erste Gelegenheit, seine Absicht auszuführen; er schenkt ihnen Geld, das sie verderben soll, und giebt ihnen eine Anzahl jener anmuthigen Segenswünsche, mit dem Shakespeare's Timon so freigebig ist, mit auf den Weg.

Die nun folgende schöne Scene zwischen Timon und seinem Hausverwalter, die Shakespeare an das Ende des vierten Aktes setzte, ist fast wörtlich dem Originale entnommen. Unterbrochen wird sie durch einen Gerichtsbeamten, der Timon wegen Mordes verhaften will. — Eine solche Scene war nach den Vorgängen des dritten Aktes allerdings erforderlich. — Timon wird jedoch aus seinen Händen befreit durch den anrückenden Alcibiades. Auch dieser



Scene hat Bulthaupt einen verständigen Inhalt zu geben gewußt: Timon erkennt Alcibiades als ein vom Schicksal gesandtes Werkzeug der Rache und ist bereit, mit ihm gegen Athen zu ziehen.

Vergleichen wir die beiden Akte bei Shakespeare und Bulthaupt, so ist der Bearbeitung des Letzteren unbedingt der Vorzug zu geben. Der vierte Akt bei Shakespeare ist ohne jede Handlung und hat offenbar — wenn wir von der zweiten Scene absehen — keinen anderen als den epischen Zweck, Timon's Menschenhaß nach verschiedenen Seiten hin zu exponieren, was — neben andern Mitteln — durch eine Fluth von entsetzlichen Schimpfreden geschieht. Die einzige für Menschen erträgliche Scene ist die letzte mit dem Hausverwalter. Auch Bulthaupt verfolgt diesen Plan in den ersten beiden Scenen mit Apemantus und den Strolchen, von denen die erstere einen durchgehend würdigen und physiologisch interessanten Inhalt hat. Die dritte mit dem Hausverwalter knüpft an die Vorgänge des dritten Aktes an, indem die Folgen seiner Mordthat und das Schicksal seiner Tochter Timon bekannt gemacht werden. In der vierten endlich rafft sich Timon aus seinem unfruchtbaren, passiven Pessimismus wieder auf zur That, indem er mit Alcibiades gegen seine Vaterstadt zu Felde zieht, um den schlimmen Reden schlimme Thaten folgen zu lassen.

---

Die 1. Scene des 5. Aktes bei Shakespeare bringt uns endlich den Maler und den Dichter, die Apemantus schon in der Mitte des vierten Aktes hatte kommen sehen. Sie kommen unter der Voraussetzung, daß Timon seinen Vermögensverlust nur erheuchelt habe, um seine Freunde auf die Probe zu stellen, da sie von dem Vorhandensein seines Schatzes erfahren haben; gerieren sie sich jetzt als treue Freunde, denken sie, so werden sie reich beschenkt werden und bei Timon später weiter schmarotzen können. Timon jedoch belauscht sie in der Unterredung, die ihre eigentliche Gesinnung bloßlegt, und fertigt sie in einer Weise ab, die mit der ironischen Behandlung, welche Hamlet seinen «Freunden» Rosenkrantz und Gündenster zu theil werden läßt (II, 2), große Aehnlichkeit hat. Niemand hat bezweifelt, daß der größere Theil der Scene, von dem Auftreten Timon's ab, Shakespeare zum Verfasser habe; daß aber auch der Beginn, die Unterredung des Malers und Dichters mit den

Zwischenreden Timon's, von ihm ist, hätte Delius<sup>1)</sup> nicht bestreiten sollen.

Versprechen ist das wahre Wesen unserer Zeit; es öffnet der Erwartung die Augen; Halten erscheint in seiner ganzen Dummheit, wenn es eintritt; und, ausgenommen bei der einfältigeren und beschränkteren Menschenklasse, ist thun, was man sagt, ganz aus der Mode. Versprechen ist höchst höfisch und modern; Erfüllen ist wie ein letzter Wille oder Testament, der von einer schweren Krankheit zeugt in dem Urtheil dessen, der es thut.

und Timon's bei Seite gesprochene Bemerkung zu dieser Weltklugheit des Malers:

Du kannst keinen Menschen so schlecht malen, wie du selbst bist.

Wer sollte diese Worte anders geschrieben haben als Shakespeare? Sie enthalten einen Gedanken, der vollkommen auf dem Zuge des im Hamlet, in Maß für Maß, im König Lear entfalteten pessimistischen Denkens liegt und die stilistische Struktur Shakespeare's in keinem Worte verleugnet. Außerdem wiederholt sich das Bild von der «blühenden Palme», das der Maler mit Bezug auf Timon gebraucht (V, 1, 12), im Hamlet (V, 2, 40). Der Ausdruck «jemand mit Ehren befrachten» kommt außer an dieser Stelle (V, 1, 16) bei Shakespeare noch dreimal vor.<sup>2)</sup> Auch der Gebrauch von *personate* (I, 1, 69; IV, 1, 35) im Sinne von «künstlerisch darstellen» ist spezifisch Shakespeare'sch,<sup>3)</sup> und gegen den ganz eigenthümlichen Ausdruck: *black-corner'd night* («die Nacht mit ihren dunkeln Winkeln») dürfte von keinem Kenner des Dichters Einspruch erhoben werden.

Die zweite Scene des fünften Aktes, in welcher die Senatoren aus Furcht vor dem anrückenden Alcibiades Timon nach Athen

---

<sup>1)</sup> Er folgt darin Knight; Fleay geht sogar so weit, auch den bei Seite gesprochenen Monolog: «Oh, Welch ein Gott ist Gold!» Shakespeare abzusprechen. — Der Hauptgrund, welcher angeführt wird für die Unechtheit des Gespräches zwischen Dichter und Maler, ist der gegensätzliche Charakter, den sie in dieser Scene zeigen sollen, verglichen mit der ersten des ersten Aktes. Dieser Grund ist nicht haltbar: wenn sie in der letzteren von ihren materiellen Absichten nichts merken lassen, so ist damit nicht gesagt, daß Shakespeare sie als selbstlose Freunde betrachtet wissen wollte. Die anderen Schmarotzer zeigen in ihren Reden ebenso wenig ihren wahren Charakter. Wenn sie ferner im ersten Akte in gehobenerem Stile sprechen als die übrigen «Freunde», so soll damit ihre Künstlerschaft gezeichnet werden. Hier aber, wo sie sich allein glauben, sprechen sie ungeniert, wie sie denken.

<sup>2)</sup> Titus Andronicus (I, 36); Coriolan (V, 3, 164); Macbeth (I, 6, 18).

<sup>3)</sup> Was Ihr wollt (II, 3, 173); Cymbeline (V, 5, 454).

zurückführen wollen, ist allgemein als Shakespeare'sches Werk anerkannt. Die dritte Scene dagegen, in der ein Bote die Nachricht von Alcibiades' Anrücken und die fernere, daß Alcibiades einen Mann nach dem Meeresgestade gesandt habe, um Timon zur Theilnahme an seinem Feldzuge aufzufordern; sowie die vierte, nach der dieser Mann bei Timon anlangt, aber nicht ihn, sondern nur noch sein Grabmal vorfindet, hat Shakespeare offenbar, weil sie ihn nicht interessierten, in ihrer Abgerissenheit und schwächlichen Motivierung unverändert gelassen. Hätte Shakespeare seine Hand an diese Scene gelegt, dann würden wir sicher etwas über die Todesart Timon's erfahren haben; während wir jetzt aus dem in der zweiten Scene geäußerten Lebensüberdruß und dem Vorfinden des Grabes in der vierten folgern müssen, daß er sich selbst entleibt habe.<sup>1)</sup>

Wenn Delius mit Recht die letzte Scene, welche die Verhandlung der athenischen Senatoren von der Mauer herab mit Alcibiades und des Letzteren schnell erzielte Aussöhnung mit seinem Vaterlande bringt, Shakespeare zuschreibt, so ist nicht einzusehen, weshalb die letzten Worte des Dramas — die Ankündigung von Timon's Tode, seine Grabschrift und die schönen Schlußworte des Alcibiades über Timon's Ende — von dem Vorgänger herrühren sollten. Wie Neptun auf dem Grabe weint, wenn die Meereswogen es bespülen (V, 4, 78), so wird auch in der «Liebesklage» (39) das von den Flußwellen bespülte Ufer, an dem die Verlassene sitzt, ein «weinendes» genannt.

---

Bulthaupt's fünfter Akt ist eine vollkommen selbständige Arbeit, eine Fortsetzung der Handlung, die am Ende des vierten Aktes beginnt. Wir finden Alcibiades und Timon mit ihrem Heere vor Athen lagern, das in kurzem gezwungen sein wird, sich auf Gnade und Ungnade zu ergeben. Der Archont Hipparch ist von dem Volke wegen der schlimmen Folgen, welche seine Strenge gegen Timon und Alcibiades über die Stadt gebracht hat, gesteinigt worden. Klinias erscheint auf der Mauer, um Alcibiades zur Milde gegen seine Vaterstadt zu bewegen; und es ist sehr wunderbar, daß er die als Geisel zurückbehaltene Klytia, die wirksamste Stütze für seine Friedenswünsche, gar nicht erwähnt. Dieser bleibt fest, ebenso wie Timon, der, körperlich zwar geschwächt und seelisch tief erregt von den Vorgängen, deren Urheber er ist, sich dennoch zur Härte zwingt.

---

<sup>1)</sup> Knight und Fleay halten die dritte Scene für echt, die vierte nicht.

Da wird Klytia, die so lange gefangen gehalten worden ist, aus dem Thore geleitet, um mit ihrem Vater zu unterhandeln. Die natürliche Aeußerung der Gesinnung, die Alcibiades und Timon soeben ausgesprochen haben, müßte nun eine Ablehnung auch dieser Verhandlung sein; und wenn die ganze Veranstaltung nicht eine Spiegel-fechtereie sein soll, muß Alcibiades an dem Gespräche zwischen Vater und Tochter theilnehmen, um der väterlichen Schwäche ein Gegengewicht zu bieten. Unbegreiflicherweise aber läßt er Beide allein und legt damit den Ausgang seines Feldzuges und das Schicksal Athen's in Klytia's Hand.

In diesem Gespräche bleibt der Dichter bei der unhaltbaren Supposition, daß Klytia ein schweres Unrecht begangen habe, als sie dem tödlich verwundeten Geliebten das Blut stillen wollte und nicht sofort die unverantwortliche Gewaltthat ihres leidenschaftlichen Vaters, die ihr das Liebste raubt, als schön und gut anerkannte. Timon weist seine Tochter zuerst von sich und macht ihr harte Vorwürfe wegen ihrer Unkindlichkeit. Und die Verkehrung des gesunden, sittlichen Gefühls erstreckt sich jetzt auch auf die Tochter, die ihr Vergehn bereut. Sie wagt es denn auch nicht, für Athen zu sprechen; sie will aus dem über die Stadt verhängten allgemeinen Ruin und Gemetzel nur einzelnes retten: ihr eigenes Haus, ihre Jugendfreundin Dirke.

Denk', es sei Weltgericht —

antwortet ihr Timon: nichts soll verschont werden; so maßlos und allumfassend, wie sein Menschenhaß, soll auch seine Rache sein. Er zeigt einen Blutdurst, eine Zerstörungswuth, welche die Tragik aus der Handlung hinaustreibt und den Zuschauer lächeln macht.

Da bittet Klytia schließlich um die Rettung eines alten Mütterchens und der Urne, über der sie weinend sitzt: der Mutter ihres Geliebten, der Asche Glaukon's. Timon geräth in eine Art von Wunder-Erstarrung über dieses Verlangen, das im Grunde für die weibliche Natur genau so natürlich und selbstverständlich ist, wie Klytia's Verhalten an der Leiche Glaukon's. Aber Timon, der früher selbst ein von Liebe überfließendes Herz besaß, kann jetzt nicht fassen, wie seine Tochter den Mann, der sie verrathen, noch zu lieben vermag.

Das — kann — ein Menschenherz?

stammelt er «furchtbar erschüttert». Und nun kommt die Erkennung seines Unrechts:

Ward mir ein Gut verletzt,  
Das deiner reinen Liebe sich vergleiche?  
Ward ich betrogen, wie man dich betrog?  
Ich schloß die Augen vor dem Thun der Welt;  
Vom Glück verwöhnt, im Taumel der Gefühle  
Zog ich ein Wahngesicht vom Menschen groß  
Und stand betäubt, als es in Dunst zerging.

Und dann weiter:

Das konnt' ich wollen! Hör' es, Welt, und richte!  
Athen! Athen! Du heil'ge [!] solltest sterben,  
Kind, Weib und Greis, Gerecht und Ungerecht,  
Um meines Wahns, um meiner Sünde willen —.

Jenes Staunen über eine häufig zu erlebende Thatsache, dieses plötzliche Sichbesinnen, dieser schwach vermittelte Uebergang von der grausamsten zu der mildesten Gesinnung machen den Eindruck gemalter Empfindungen. Und das thut jetzt, in Folge dieser so beschaffenen inneren Vorgänge, nun auch Timon's Menschenhaß im vierten Akte.

Timon beschließt, nicht mehr nach Athen zurückzukehren, sondern sich am Meere, wo er zuletzt gelebt, seine Hütte oder sein Grab zu bauen, und geht langsam in sein Zelt.

Dem auftretenden Alcibiades theilt Klytia Timon's Sinnesänderung mit. Er fährt zornig auf und will nun selbst mit Timon sprechen. Als er den Vorhang zu dessen Zelt öffnet, liegt dieser todt auf seinem Lager. Alcibiades «steht einen Augenblick in heftigem Kampf», dann ruft er:

Dein heiliges Vermächtniß will ich  
Erfüllen —

und verkündet den wieder auf der Mauer erscheinenden Senatoren die Gnade und den Frieden. — Man könnte über diesen psychologischen Vorgang das soeben über Timon Gesagte wiederholen. — Während der Vorhang fällt, fragen wir uns: Was wird aus Klytia?

---

Shakespeare's Timon theilt sich hinsichtlich der in ihm entfaltenen dichterischen Kraft und seiner dramatischen Wirkung in zwei scharf gesonderte Abschnitte, deren Grenze zwischen dem dritten und vierten Akte liegt. Der erste ist — wenn wir von der beschränkten Tauglichkeit der einmal überlieferten Fabel und den rohen Ueberbleibseln des älteren Originals absehen — im Wesentlichen Shakespeare's

Arbeit, d. h. werthvoll. Den zweiten müssen wir dramatisch aufgeben, wie es Shakespeare offenbar selbst gethan hat: er hat aus dem ihm vorliegenden Situationsbilde keine interessante Handlung entwickeln können.

Hier also mußte Bulthaupt's bessernde und neuschaffende Hand einsetzen, wenn er aus dem unfertigen Werk ein lebenskräftiges Gebilde machen wollte. Und das hat er zum Theil recht erfolgreich gethan, indem er das zweiaktige Situationsgemälde in einen Akt zusammenpreßte und in dasselbe den Keim zu einer neuen, den letzten Akt füllenden Handlung legte. Daß er zu diesem Zwecke von der überlieferten Fabel abweichen mußte, war nothwendig; und niemand hätte an der Aenderung Anstoß nehmen können, wenn er zu dem schönsten Theile seiner Arbeit, dem vierten Akte, einen Schluß gefunden hätte, der sich glaubwürdig, den Gesetzen der Wirklichkeit gemäß, abwickelte. Das ist, wie wir gesehen haben, nicht geschehen. Wie der Schluß etwa besser hätte gestaltet werden können, ist eine Frage, die uns nicht berührt.

Vergleichen wir nun aber die drei ersten Akte bei Shakespeare und Bulthaupt mit einander, so finden wir den Nachtheil vollkommen auf des Bearbeiters Seite. Hier war nicht die Fabel und ihre dramatische Gestaltung, wohl aber der Charakter Timon's zu ändern. Der Fehler beruht darin, daß wir mit einem gedankenlosen Verschwender, als welcher sich Shakespeare's Timon zeigt, kein tragisches Mitleid empfinden können. Bulthaupt mußte also aus dem Verschwender einen reichen und edelgesinnten, und dem entsprechend freigebigen Mann machen, der durch einen Schicksalsschlag seiner glänzenden Existenz beraubt wird. Mit anderen Worten: er mußte das von Shakespeare in der ersten Scene des ersten Aktes gezeichnete Bild des königlichen Timon festhalten und das von dem Originaldichter in der zweiten Scene gegebene des sinnlosen Verschwenders fahren lassen. Etwas Aehnliches scheint Bulthaupt mit seinem Schiff aus Chios, das auf seiner Fahrt nach Athen untergeht, auch beabsichtigt zu haben; aber er hat sein Ziel nicht energisch genug verfolgt. Das Schiff von Chios trägt nur den Rest des im Uebrigen verschwendeten Vermögens; und Timon zeigt sogar einen Zug von der Schenksucht, welche der Originaldichter zu zeichnen sich so viel Mühe gab.

Andererseits aber hat Bulthaupt den Charakter seines Timon gegenüber dem Shakespeare'schen entschieden herabgedrückt durch die Erweiterung und durch die Verengerung der Fabel des Originals.

Der Hauptfehler liegt in der Schöpfung einer Tochter Timon's. Ein Mensch, der durch Verschwendung seine Familie an den Bettelstab bringt, erscheint uns noch weniger achtbar als einer, der nur seine eigene Existenz ruiniert. Der Vater einer jungfräulichen Tochter, der Hetären in seinem Hause bewirthe, ist uns unrein. Ein Mensch, der den Verlobten seiner Tochter erschlägt, weil dieser ein armes Mädchen nicht heirathen will, und dann die Tochter verstößt, weil sie den Sterbenden nicht verlassen möchte, kommt uns ein wenig wie ein Wilder vor. Bulthaupt's Timon thut vor unseren sehenden Augen fast nichts als Unrecht; er ist ein ehrsüchtiger Egoist, dem das Schicksal seiner Nächstehenden wenig Sorge macht: und wir sollen ihn lieben und achten?

Durch die Verengung der Handlung aber, durch die Ausmerzung all der Scenen, welche seinen Uebergang von menschenfreundlicher Milde und vornehmer Gelassenheit zu wilder Wuth und Bosheit uns begreiflich machen sollen, verliert der Bulthaupt'sche Timon seine innere Konsequenz. Wir verstehn ihn nicht; er benimmt sich unberechenbar, wie ein nervös Erkrankter. Krankheit indessen ist wohl bedauerlich, aber nicht tragisch.

Das Einzige, was dieser Theil der Bulthaupt'schen Arbeit vor dem Original voraus hat, ist die etwas bessere Begründung der Verbannung des Alcibiades und die festere Verknüpfung von Alcibiades' und Timon's Schicksal. Es galt aber, diesen Zweck mit einem einfacheren Apparat zu erreichen, als es die Schöpfung einer Tochter Timon's ist, die, von einem Liebhaber verlassen, von ihrem Vater verstoßen, den Schutz ihres anderen verschmähten Liebhabers anfleht — einen Apparat, der die Haupt-, die Timon-Handlung nicht erdrückte und verwirrte.

So müssen wir denn Bulthaupt's Versuch einer Neuschöpfung Timon's als im ganzen verfehlt bezeichnen. Auf diesem gewiß mit heißem Bemühen geschaffenen und an originalen Einzelschönheiten reichen Werke scheint etwas wie eine Schicksalstücke zu lasten, hervorgerufen durch das Beginnen, einen großen Dichter zum Schmucke einer ihm fremden Schöpfung zu verwerthen. Konnte Bulthaupt Shakespeare's Timon nicht anders verwenden, als er es hier gethan, so durfte er ihn gar nicht verwenden. Schuf er aber ein Werk, das keine Berührung mit Shakespeare's Timon hat, so hätte auch der Titel ein anderer sein müssen.